



HAL
open science

Cartes Blanches

Renée Ventresque

► **To cite this version:**

Renée Ventresque (Dir.). Cartes Blanches : Pour notre claire sympathie. Presses universitaires de la Méditerranée, 254 p., 2000, 2-84269-402-3. hal-03260752

HAL Id: hal-03260752

<https://hal.science/hal-03260752>

Submitted on 15 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CARTES BLANCHES

Publié par le Département de Lettres modernes de
l'Université Paul-Valéry, Montpellier III

Pour notre claire sympathie

Pour notre claire sympathie

Hommage

à

Paule PLOUVIER

Professeur à l'Université Paul-Valéry

Littérature, esthétique, psychanalyse

Études recueillies par Renée Ventresque

Cet ouvrage a été composé

à l'Université Paul-Valéry de Montpellier

La maquette de couverture a été réalisée par Jean-Claude Parent

Avant-propos

Conçue à Saïgon, née à Oran le 29 mai 1934, jetée avec sa famille adoptive sur les routes de l'exode dans le Nord-est de la France, élevée en Champagne, puis en banlieue parisienne, enfin dans les Cévennes, où l'Eurasienne Paule Plouvier pouvait-elle bien s'enraciner ? Elle a pourtant trouvé son « lieu » – ce mot, qu'elle aime, lui appartient. Après un bref séjour dans l'enseignement secondaire au lycée du Vigan et au lycée Clémenceau de Montpellier, après un passage à l'Université de Perpignan, Paule Plouvier est devenue Professeur de littérature française contemporaine à l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Ainsi sa vie n'aura pas eu finalement à poser la question de Gide à Barrès.

Enracinement revendiqué donc à travers l'enseignement que Paule Plouvier a dispensé à l'Université Paul-Valéry pendant quelque trente années et les responsabilités administratives qu'elle y a assumées. Mais l'originalité radicale de ses cours due à l'alliance d'un tempérament foncièrement rebelle – Rimbaud, rencontré par l'adolescente émerveillée, est resté sans rival aux yeux de l'universitaire chevronnée – et d'un sens rare du dialogue, a sans cesse transmué cet enracinement en un rayonnement salué tant à Rio de Janeiro qu'à Varsovie, à Barcelone qu'à Budapest, à Louvain qu'à la rue d'Ulm.

C'est que Paule Plouvier parlait d'abord de ce qui la faisait vivre, c'est-à-dire, entre autres, des textes des surréalistes, d'André Breton, à qui elle a consacré sa thèse de doctorat parue chez Corti en 1983, *La Poétique de l'amour chez André Breton* ; de Baudelaire, de Rimbaud, qui lui a inspiré un ouvrage édité par Théétète en 1995, *À la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux* ; de René Char, de Louis-Ferdinand Céline, d'Yves Bonnefoy, textes qu'elle abordait avec une passion éblouissante et qu'elle éclairait par une ouverture intelligente à toutes les pensées soucieuses d'interroger non seulement l'écriture mais aussi l'art, celle, par exemple, de Nietzsche, de Barthes, de Merleau-Ponty, de Heidegger, de Lacan, de Deleuze ou de Maldiney.

C'est donc naturellement que les études ici rassemblées s'orientent toutes autour des trois axes qui ont constitué la réflexion de Paule Plouvier : la littérature française moderne et contemporaine, précisément celle du XIX^e et du XX^e siècle, l'esthétique et la psychanalyse. Romancière en même temps qu'universitaire, auteur de *Les Maisons de la colère* – Paris, Gallimard, 1978 –, de *Solititudes ordinaires* – Paris, L'Harmattan, 1998 –, travaillant sur les romans d'Aragon et de Malraux aussi bien que sur la poésie de Segalen, Paule Plouvier peut accepter les *Mélanges* qui lui sont offerts. Gageons qu'elle ne s'étonnera pas d'y rencontrer Henry James et René Nelli, Samuel Beckett et Jean Tortel, Rimbaud et Salvador Dalí, Philippe Jaccottet et Emily Dickinson, André Breton et Zurbarán, Hölderlin et Saint-John Perse, Maurice Blanchot et Paul Éluard. Remercions particulièrement Michel Bideaux qui réussit le tour de force de nous entretenir de Céline via Montaigne.

Le poète Salah Stétié, son ami, a raison de le rappeler : Paule Plouvier a beaucoup donné à la poésie. Mais c'est plus généralement à la littérature qu'elle a beaucoup donné et, à travers ce qu'elle en disait, à tous ceux, qui, fascinés, l'ont écoutée. Que ce livre lui exprime la gratitude de ses amis, de ses collègues et de ses anciens étudiants.

Renée VENTRESQUE

Bibliographie des travaux de Paule Plouvier

CRÉATION LITTÉRAIRE :

Les Maisons de la colère, roman, Paris, Gallimard, 1978.
Solitudes ordinaires, nouvelles, Paris, L'Harmattan, 1998.

OUVRAGES :

La Poétique de l'amour chez André Breton, Paris, Corti, 1983, 200 p.
Septimanie, édition critique et présentation de l'œuvre poétique de
Georges Clairefond, Climats, 1990, 200 p.
Choix de poèmes de René Char et présentation de son œuvre, ouvrage
collectif franco-italien consacré à *La poésie méditerranéenne
d'expression française, 1945-1990*, Publication de l'Université de
Bari, 1990, 300 p.
« L'Éthique de la poésie », avec des inédits de Jean Mambrino, Pierre
Oster et Yves Bergeret, *Identités poétiques*, numéro composé en
collaboration avec Renée Ventresque, Montpellier, 1994.

- Poésie et Mystique*, textes rassemblés et préfacés par P. Plouvier, Paris, L'Harmattan, 1995, 200 p.
- À la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, éd. Théétète, 1995, 200 p.
- Itinéraires de Salah Stétié*, en collaboration avec Renée Ventresque, Paris, L'Harmattan, 1996, 300 p.
- Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, René Char, Saint-John Perse*, en collaboration avec Renée Ventresque et Jean-Claude Blachère, Paris, L'Harmattan, 1997, 220 p.
- Équipée, Stèles, de Victor Segalen*, textes rassemblés et présentés par P. Plouvier, Paris, Ellipses, 1999, 144 p.
- René Char, 10 ans après*, textes rassemblés et préfacés par P. Plouvier, Paris, L'Harmattan, 2000, 350 p.

CHOIX D'ARTICLES

- « Quelques points de comparaison entre Breton et Jung », *Europe*, nov.-déc. 1968.
- « Le sonnet baudelairien », *Europe*, avril 1972.
- « Les incipit rimbaldiens », *Revue des langues romanes*, juin 1975.
- « Note sur André Breton et le Mexique », numéro spécial de la revue *Entretiens sur le surréalisme sud-américain*, sous la responsabilité de P. Aubert, 1980.
- « Paul Valéry et les surréalistes face au problème du rêve », *Bulletin des Études valéryennes*, Université Paul-Valéry, Montpellier, janvier 1980.
- « Georges Ribemont-Dessaignes, poète moderne », Actes du Colloque de l'Université de Nice publiés sous la direction de J. E. Moreau, 1982.
- « La méthode de Léonard de Vinci selon Paul Valéry », *Bulletin des Études valéryennes*, Université Paul-Valéry, Montpellier, février 1982.
- « Le problème de la « voix » en poésie », *Bulletin des Études valéryennes*, Université Paul-Valéry, Montpellier, juin 1982.

- « Écriture de la forme, écriture de l'énergie chez Paul Valéry », *Bulletin des Études valéryennes*, Université Paul-Valéry, Montpellier, mars 1983.
- « Le sujet de l'écriture dans *Barbare* de Rimbaud », *Dires*, Université Paul-Valéry, Montpellier, janvier 1983.
- « Étude sur le poème « Pénombre » de René Char ou de la féminité en poésie », *Dires*, Université Paul-Valéry, Montpellier, mars 1984.
- « La poésie comme transgression », *Dires*, Université Paul-Valéry, Montpellier, nov.-déc. 1984.
- « Segalen et la poésie chinoise », actes du Colloque de l'Université de Pau publiés sous la direction d'Y. A. Favre, mai 1985.
- « La notion de sublimation dans l'œuvre d'André Breton », *Pleine Marge*, n° 5, juin 1986.
- « Les surréalistes et le mythe hopi », *Mélusine*, n° 6, 1987.
- « Rilke, la mort, l'écriture », *Prévue*, Université Paul-Valéry, Montpellier, n° 29-30, 1987.
- « La référence picturale dans la poésie baudelairienne », Actes du Colloque interdisciplinaire organisé par le Professeur F. B. Michel, 1987.
- « Dialogue sur la causalité surréaliste », *Prévue*, Université Paul-Valéry, Montpellier, n° 37, 1988.
- « Le surréalisme face à Freud ou le travail du signifiant », *Dires*, Université Paul-Valéry, Montpellier, janvier 1989.
- « *Le Bois de l'Epte* de René Char : du corps démembré au corps reconstitué par l'écriture », *Cahiers du CRIS*, « Poésie et Création », Université de Savoie, février 1989.
- « René Char : le réel à la lettre », Colloque international du Centre d'Études valéryennes, *Bulletin des Études valéryennes*, Université Paul-Valéry, Montpellier, avril 1989.
- « René Char : l'écriture du désir », numéro spécial de *Dires*, « Corps et Poésie », Université Paul-Valéry, Montpellier, 1990.
- « Rimbaud ou le sujet divisé », Actes du Centenaire de Rimbaud organisé par Joëlle Gardes Tamine, Université d'Aix-Marseille, 1991.

- « La *materia prima* de l'œuvre ou le corps poétique », *Autour de Char*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1991, 200 p.
- « L'Éros des Correspondances », *Le Chat Messager*, n° 7, juillet 1991.
- « Rimbaud, le mythe, le cosmos », Actes du Colloque Rimbaud organisé par l'Institut français de Barcelone, novembre 1991.
- « Note sur la structure récurrentielle de la scène amoureuse chez André Breton », *Les Mots la Vie*, « La femme surréaliste », n° 7, publié par C. Guedj, Université de Nice, 1992.
- « La source de soie : étude du poème « Nocturne vulgaire » de Rimbaud », Actes du Colloque « Les cinq sens » organisé par le Professeur F. B. Michel, Montpellier, 1992.
- « L'écriture du corps dans la poésie de Char », *Dires*, Université Paul-Valéry, Montpellier, nov.-déc. 1992.
- « Les incidences de la pensée analytique sur la recherche littéraire et poétique », *PERU, Psychanalyse et recherches universitaires*, Rennes, 1993.
- « L'anecdote : l'instant nietzschéen », *Rémanences*, mars 1993.
- « Le corps merveilleux chez Rimbaud », Actes du Colloque du Château Mouans-Sarthou : « Le cerveau, la pensée, l'art », novembre 1993.
- « D'un seul et même paysage passionné », *Les Mots la Vie*, « Primitivisme et Surréalisme », n° 8, publié par C. Guedj, Université de Nice, 1994.
- « Les *Illuminations* ou l'impossible paradis », *Exilés marginaux et parias dans les littératures francophones*, textes réunis par Sonia Beckett, L. Bold Iron, A. Boudot, éd. du Gref, 1994.
- « Le double enracinement de Salah Stétié », *Sud*, n° 106-107, 1994.
- « De l'amour de la femme à l'amour de la langue », Actes du Colloque international de Grenade sur *Le Fou d'Elsa* d'Aragon, avril 1994.
- « Incidences de la psychanalyse sur la critique littéraire », *Ligéïa*, septembre 1994.

- « Jean Tortel : une éthique du regard », numéro spécial consacré à J. Tortel par la revue *Le Courrier*, Centre international d'études poétiques, sous la direction de F. Verhesen, Belgique, octobre-décembre 1994.
- « René Char », *Interespace*, revue du Centre International de Nice dirigée par J. Ollier, Université de Nice, 1995.
- « André Breton : de l'impossible sujet à l'impossible autobiographie », *Les Mots la Vie*, « L'Autobiographie : du désir au mensonge », n° 9, publié par C. Guedj, Université de Nice, 1995.
- « La genèse de l'écriture chez René Char ou le Flux de l'Aimant », *Cahiers de la maison de la poésie*, Namur, juin 1995.
- « La tragédie et la modernité dans l'œuvre de Malraux », Actes du Colloque de Louvain : « Le Tragique », novembre 1996.
- « La tentation mystique chez Salah Stétié », Journée consacrée à Salah Stétié par Pierre Brunel, La Sorbonne, 1997.
- « Temps et Histoire dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », *La Route des Flandres de Claude Simon*, ouvrage collectif composé par Renée Ventresque, Paris, Ellipses, 1997.
- « *Les Géorgiques* ou les ultimes pouvoirs de l'écriture », *Claude Simon : à partir de La Route des Flandres. Tours et détours d'une écriture*, ouvrage collectif composé par Renée Ventresque, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1997.
- « Le sujet de l'écriture dans l'œuvre d'Aragon », Actes du Colloque consacré à Aragon par l'Université de Paris VII, 1997.
- « La notion de vide dans la poésie de Salah Stétié », *Dires*, numéro spécial : « Le Vide », Université Paul-Valéry, Montpellier, 1998.
- « Char et Miró : peinture et écriture », ouvrage collectif dirigé par C. Bayle et J. M. Maulpoix, E.N.S. Saint-Cloud, Centre de recherches sur la création poétique, 1998.
- « Georges Bataille, René Char : la poésie en question », Actes du Colloque consacré à Georges Bataille par A. Pibarot, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1999.

- « L'amour franciscain du monde dans la poésie de Jean Grosjean »,
Jean Grosjean poète et prosateur, textes rassemblés et présentés par
C. Mayaux, Paris, L'Harmattan, 1999.
- « Georges Bataille et la violence de la poésie », Actes du Colloque :
« La Violence », organisé par M. Wattée-Delmotte, Louvain,
1999.

À peu près comme ça, ou de Montaigne à Céline

Michel BIDEAUX

« Rentré de l'Autre Monde »¹ – en fait de la guerre, d'Afrique et d'Amérique –, Ferdinand Bardamu, le narrateur du *Voyage au bout de la nuit*, exerce la profession de médecin en banlieue parisienne. Quand meurt à l'hôpital le petit Bébert, pour qui il s'était pris d'affection, il erre, désespéré, sur les quais ; une bouquiniste lui propose l'achat d'un modeste livre :

« Un vieux petit "Montaigne" un vrai de vrai pour un franc. Je voulais bien lui faire plaisir à cette femme pour si peu d'argent. Je l'ai pris son "Montaigne".

Sous le pont, l'eau était devenue toute lourde. J'avais plus du tout envie d'avancer. Aux boulevards, j'ai bu un café crème et j'ai ouvert ce bouquin qu'elle m'avait vendu. En l'ouvrant, je suis juste tombé sur une page d'une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne, justement pour l'occasion d'un fils à eux qui venait de mourir. Ça m'intéressait immédiatement ce passage, probablement à cause des

rapports que je faisais tout de suite avec Bébert. *Ah ! qu'il lui disait le Montaigne, à peu près comme ça à son épouse. T'en fais pas ma chère femme ! Il faut bien te consoler !... Ça s'arrangera !... Tout s'arrange dans la vie. Et puis d'ailleurs, qu'il lui disait encore, j'ai justement retrouvé hier dans des vieux papiers d'un ami à moi une certaine lettre que Plutarque envoyait lui aussi à sa femme dans des circonstances tout à fait pareilles aux nôtres... Et que je l'ai trouvée si joliment tapée sa lettre ma chère femme, que je te l'envoie sa lettre !... C'est une belle lettre ! D'ailleurs je ne veux pas t'en priver plus longtemps, tu m'en diras des nouvelles pour ce qui est de guérir ton chagrin !... Ma chère épouse ! Je te l'envoie la belle lettre ! Elle est un peu là comme lettre celle de Plutarque !... On peut le dire ! Elle n'a pas fini de t'intéresser ! Ah ! non ! Prenez-en connaissance ma chère femme ! Lisez-la bien ! Montrez-la aux amis. Et relisez-la encore ! Je suis bien tranquille à présent ! Je suis certain qu'elle va vous remettre d'aplomb !... Votre bon mari. Michel. »²*

Quel est ce livre, qui paraît s'accorder à la circonstance, mais qui se révèle être un clin d'œil pipeur du destin, puisqu'il n'apportera pas la consolation promise ? Sans doute, comme le pense H. Godard, quelque édition (ou anthologie) des *Essais* à laquelle on aurait ajouté une lettre de l'auteur à son épouse³. Voici ce texte que découvre le narrateur du *Voyage* :

« Ma femme,

Ma femme vous entendez bien que ce n'est pas le tour d'un galand homme, aux reigles de ce temps icy, de vous courtiser et caresser encore. Car ils disent qu'un habil-homme peut bien prendre femme : mais que de l'espouser c'est à faire à un sot. Laissons-les dire : je me tiens de ma part à la simple façon du vieil aage, aussi en porté-je tantost le poil. Et de vray la nouvelleté couste si cher jusqu'à ceste heure à ce pauvre estat (et si ne sçay si nous en sommes à la dernière enchere) qu'en tout et pour tout j'en quitte le party. Vivons ma femme, vous et moi, à la vieille Française. Or il vous peult souvenir comme feu Monsieur de la Boetie ce mien frere et compagnon inviolable, me donna, mourant, ses papiers et ses livres, qui m'ont esté depuis le plus

favory meuble des miens. Je ne veulx pas chichement en user moy seul, ny ne mérite qu'ils ne servent qu'à moy. À ceste cause, il m'a pris envie d'en faire part à mes amis ; et, par ce que je n'en ay, ce croy-je, nul plus privé que vous, je vous envoye la Lettre consolatoire de Plutarque à sa femme, traduite par luy en François ; bien marry dequoy la Fortune vous a rendu ce présent si propre, et que n'ayant enfant qu'une fille longuement attendue, au bout de quatre ans de nostre mariage, il a falu que vous l'ayez perdue dans le deuxiesme an de sa vie. Mais je laisse à Plutarque la charge de vous consoler, et de vous advertir de votre devoir en cela, vous priant de le croire pour l'amour de moy : car il vous découvrira mes intentions, et ce qui se peult alléguer en cela, beaucoup mieux que je ne ferois moy mesmes. Sur ce, ma femme, je me recommande bien fort à vostre bonne grace, et prie Dieu qu'il vous maintienne en sa garde. De Paris, ce 10 Septembre, 1570.

« Vostre bon mary
Michel de Montaigne. »⁴

La Boétie est mort depuis huit ans quand l'éditeur parisien Frédéric Morel publie en 1571 un volume⁵ réunissant de lui ses *Poemata* et ses *Vers françois*, avec ses traductions de la *Mesnagerie* de Xénophon et de divers opuscules de Plutarque, dont les *Regles de mariage* et une *Lettre de consolation à sa femme*. L'ouvrage est mis en forme par Montaigne, à qui son ami mourant a légué tous ses papiers⁶. Il y adjoint un *Discours sur la mort dudit seigneur de La Boétie*, adressé à son père⁷. La lettre de Montaigne à Françoise de la Chassaingne, qu'il avait épousée en 1565, est contemporaine du travail d'éditeur auquel il se livre alors : 30 avril 1570, dédicace des *Poemata* à Michel de l'Hospital ; 1^{er} septembre, envoi des vers français à M. de Foix. Rien d'étonnant donc si Montaigne recourt à un texte traduit par La Boétie pour tenter de consoler son épouse de la mort récente de leur premier enfant.

Et cependant cette page – qui semble si « justement » convenir à « l'occasion » qu'elle est alléguée pour son efficacité supposée dans cet

office délicat – n’entre dans le texte du *Voyage* que grevée de multiples marques de désinvolture. Les plus apparentes se rapportent sans doute à la conversion dans le registre stylistique de Céline d’une écriture qui joint à une langue devenue surannée la dignité de ton d’une lettre tout à la fois privée et publique, et que teintent de solennité la présence de la mort et le recours à l’autorité d’un « auteur grave ». L’irrespect vis-à-vis de l’hypertexte est consubstantiel à l’intertextualité parodique et ne saurait donc surprendre : « le Montaigne » qui a écrit « ce bouquin » que l’on acquiert pour « si peu d’argent » en dépit de son authenticité (« un vrai de vrai ») ne saurait demeurer l’objet de la vénération qui s’attache aux « classiques ». D’autre part, s’il est usuel, lors d’une telle réécriture, de modifier les circonstances du texte de départ afin qu’elles s’accordent mieux au nouveau dispositif d’énonciation⁸, cette intervention, explicite ou non, peut altérer, voire dénaturer ce texte, mais sans pour autant le méconnaître. Ignorant sans doute la véritable date de naissance de la fille de Montaigne⁹, Bardamu ne peut déceler l’erreur commise par celui-ci (« le deuxiesme an de sa vie »). Mais attentif aux « rapports » entre les situations, il aurait pu observer – à condition que l’exemplaire acquis ait contenu également la lettre de Plutarque – que ce dernier déplorait lui aussi la perte d’une enfant de deux ans. Résilient en sa faveur l’exercice de la consolation et méconnaissant par le *lapsus calami* son propre deuil, Montaigne, père distrait, se trouve de son propre fait vampirisé par son cher Plutarque.

De son côté, Ferdinand qui vient de découvrir « une page d’une lettre », au demeurant assez brève, assure contre l’évidence qu’elle concerne les époux Montaigne « pour l’occasion d’un fils à eux qui vient de mourir », alors que c’est leur fille unique qu’ils viennent de perdre. Trop délibérée pour résulter d’une étourderie, cette négligence ne constitue qu’une nasarde de plus, ainsi que le corrobore la métamorphose de « Monsieur de la Boétie ce mien cher frère et compagnon inviolable » en un anonyme et commun « ami à moi » : il nous faudra y revenir. Enfin, les lecteurs de Céline auront sans doute trouvé passablement neuve l’image d’un Montaigne qui ne « s’en fait

pas » et invite son épouse à suivre son exemple, même s'ils gardent en mémoire les stéréotypes scolaires du livre écrit « à sauts et à gambades » (III, 9) et de l'épicurien congé qui clôt le troisième livre des *Essais*. La benoîte restriction insinuant qu'on peut se tromper sur « le cœur » de Montaigne aussi bien que Michel ou Françoise sur le compte de leur conjoint ne saurait donner le change. La lettre trouvée dans le « vieux petit "Montaigne" » n'est pas seulement malmenée par la transposition du niveau de langue : elle fait l'objet d'une véritable désarticulation.

D'entrée, elle se voit amputée d'un bon tiers : rien en cela qui excède l'usage de la réécriture, surtout lorsqu'elle est d'inspiration parodique. Le narrateur du *Voyage* aura peut-être jugé cet ample exorde étranger au propos précis de la consolation. Mais ce n'est là qu'apparence, car la lettre de Montaigne obéit à une ferme cohérence, même si les détours familiers à l'auteur des *Essais* brouillent, ici et là, les pistes.

Un lecteur moderne sera peut-être surpris par le peu d'empressement d'un mari qui, écrivant à son épouse, lui déclare sans préambule qu'il n'est plus saison de la « courtiser et caresser encore » : l'un et l'autre n'ont pas encore quarante ans (Montaigne naît en 1533, son épouse a treize ans de moins que lui). Ce ne serait que faute de bien entendre les « reigles de ce temps icy » : une narratrice de l'*Heptaméron* n'assure-t-elle pas que l'héroïne d'une nouvelle « estoit en l'aage de trente ans, où les femmes ont accoustumé de quitter le nom de belles, pour estre nommées sages nouvelles »¹⁰ ? Si l'anthropologie et la vie sociale du XVI^e siècle donnent crédit à cette affirmation – il est toutefois d'illustres démentis – elle ne saurait être, en stricte logique, étayée par la suivante (« ils disent qu'un habil-homme peut bien prendre une femme : mais que de l'espouser c'est à faire à un sot ») : non seulement parce que l'âge de la retraite amoureuse et le statut (conjugal ou non) de la femme aimée constituent deux débats bien distincts, mais parce que Montaigne feint ici d'attribuer à une vulgate

qu'il se pique d'ignorer (« Laissons les dire ») un principe auquel il est, tout au contraire, personnellement et profondément attaché. Il n'est que de relire le chapitre III, 5 (« Sur des vers de Virgile ») pour s'en persuader. Le mariage est à la fois un marché et une institution vitale pour la société ; il ne convient pas d'y introduire le désordre des passions : elles peuvent ailleurs trouver libre cours. Mais dès 1580, le chapitre I, 30 (« De la modération ») mettait en garde : « C'est une religieuse liaison et devote que le mariage : voilà pourquoy le plaisir qu'on en tire, ce doit estre un plaisir retenu, serieux et meslé à quelque severité ; ce doit estre une volupté aucunement prudente et consciencieuse » (p. 198-199). La Boétie se trouve implicitement loué d'avoir observé cette modération, même si la poésie conjugale n'y trouve pas son compte : Montaigne y déclare que les vingt-neuf sonnets de son ami qu'il insère dans les *Essais* (du moins dans les éditions publiées avant 1592) trahissent l'absence de cette « belle et noble ardeur » qui imprimait « je ne sçay quoy de plus vif et de plus bouillant » à ceux qu'il fit « en sa plus verte jeunesse ». Composés alors qu'il « estoit à la poursuite de son mariage, en faveur de sa femme », ils « sentent desjà je ne sçay quelle froideur maritale » (I, 29, p. 196).

Se réclamer de l'usage traditionnel (« la simple façon du vieil aage »), c'est abriter derrière un conformisme de façade une intime conviction, et dissimuler (ou plutôt ne pas exposer en ce lieu, car elle n'a rien qui puisse alors étonner ou choquer) une hiérarchie des affections que Montaigne expose longuement dans le chapitre « De l'amitié » (I, 28) consacré, précisément, à La Boétie : en face de l'amitié exceptionnelle qui les a unis, pèsent peu les « quatre especes anciennes : naturelle, sociale, hospitaliere, venerienne »¹¹. L'âge avancé dont Montaigne assure porter « tantost le poil » accompagne donc l'aveu poli de sa tiédeur conjugale, comme de toute autre affection, d'ailleurs, ce qui servira l'exercice de la consolation. Pour l'heure, il se défend seulement d'une autre passion, celle de la dispute théologique qui a provoqué le schisme de la Réforme (« la nouvelleté ») et les désastres que l'on sait. Même si elle paraît relever d'une thématique

étrangère au propos (l'affection interne au groupe familial), la préférence accordée à la profession catholique (« la simple façon du vieil aage ») confirme le renoncement, à la galanterie comme à l'ardeur conjugale, et prépare au détachement stoïcien dont le personnage du *Voyage* se dispose à faire l'épreuve. D'une certaine manière, « le bon mari qui ne s'en fait pas » est donc déjà tout entier dans la posture de cet époux rassis, catholique d'habitude et qui assure avoir passé le temps d'aimer. L'absence de ces lignes dans le texte de Céline n'était donc qu'un leurre et c'est au prix d'une irrévérencieuse translation que l'auteur du *Voyage* somme la suite du texte des *Essais* de signifier une ataraxie qui en altère passablement le sens.

Les « vieux papiers d'un ami à moi »... Quand tout le texte des *Essais*, et tel passage du *Journal de voyage* même¹², confie à voix plus ou moins haute l'irréparable perte de l'ami élu-ami d'élite que fut pour leur auteur Etienne de La Boétie, une perte contre laquelle aucune consolation ne saurait valoir ! Cette occultation de La Boétie ne doit rien au hasard. Tout l'épisode tend à écarter sa figure : il reste à trouver pour quel dessein. Observons seulement que, pour l'heure, cet évidemment qui fait de lui le centre absent de cette page mime assez curieusement et, cette fois, de manière fortuite¹³, ce qu'est le premier livre des *Essais* depuis que Michel Butor en a révélé l'architecture secrète¹⁴.

Mais si l'absence de l'ami (qui n'est nulle part nommé) est trop visible pour perturber la lecture de la page réécrite par Céline, elle n'en introduit pas moins une destructuration de l'hypertexte qui prive de sens la consolation promise et prépare la chute de l'épisode : au soir de cette « sacrée journée », le ciel restera vide.

Disparaît en effet à la faveur d'une pure rencontre de lecture, due au hasard (« je suis juste tombé sur »), jusqu'au souvenir même d'une autre rencontre, imposée celle-là par une « force inexplicable et fatale », par « quelque ordonnance du ciel »¹⁵. En banalisant par l'emploi de l'indéfini et de l'anonymat la figure de l'ami d'exception, Céline va plus loin que le rabaissement du modèle, ordinaire dans la parodie. Il détruit une chaîne de communication essentielle au propos

de Montaigne et à la pratique même de la consolation ; il ruine jusqu'à une notion d'auteur chère à la Renaissance.

Le *Discours* que Montaigne écrit à son père pour l'informer de la mort de La Boétie évoque le dernier entretien des deux amis et le legs fait par le mourant au futur auteur des *Essais* de tous « ses papiers et livres ». On a souvent dit ce que devait l'abandon par Montaigne en 1571 de sa charge de conseiller au Parlement de Bordeaux et la retraite dans sa librairie, « dans le sein des chastes vierges » (les Muses), à la disparition de son ami ; lui-même avoue ce sentiment de dérélition : « depuis le jour que je le perdy [...] je ne fay que trainer languissant » (I, 28, p. 193). Mais il est intéressant d'observer que c'est à la veille de prendre cette décision que Montaigne s'emploie à publier les écrits de l'ami disparu : moins le sentiment d'une urgence, semble-t-il, que la crainte, s'il n'en faisait rien, d'être taxé d'appropriation égoïste et inféconde, à l'heure même où il s'éloigne (provisoirement d'ailleurs) de toute charge publique. La médiation circonstanciée et motivée de ce texte interdit, bien sûr, l'ellipse cavalière commise par le narrateur du *Voyage*. Elle participe d'une suite de mises en lumière qu'il faut détailler. La « lettre consolatoire » de Plutarque à sa femme elle-même n'eût pas été accessible à Montaigne (qui ignorait le grec) sans la traduction effectuée par La Boétie ; à son tour l'intervention de Montaigne sauve celle-ci de l'oubli et permet à l'œuvre de l'ami d'assurer sa fonction de relais auprès de ses contemporains ; on le voit bien quand l'ami-éditeur en use au sein de sa propre famille : même si nous ignorons la forme sous laquelle la lettre de Plutarque parvint à Françoise de la Chassaigne, l'usage qui en est fait ici ne peut guère se séparer de l'entreprise d'édition. Reste la lettre d'accompagnement de la main de Montaigne, dont on sait qu'il blâme la publication des lettres intimes (nous ne possédons d'ailleurs pas d'autre lettre à sa femme) : le texte imprimé ici a donc pour office de signaler de façon permanente aux lecteurs à venir un mode de consolation très goûté par le monde antique et par la Renaissance.

Modèle pour un essayiste qui a si volontiers proclamé sa dette, le Plutarque des *Vies* ou des *Moralia* apparaît au lecteur du XVI^e siècle

comme une *auctoritas*, un auteur autorisé, si l'on ose ce pléonasme. Non que sa leçon ne puisse être contestée – en dépit de toute sa déférence, Montaigne lui-même ne s'en fait pas faute – mais elle est d'abord reçue comme l'expression d'une pensée de référence, que le lecteur doit méditer afin de se situer par rapport à elle, en l'accordant, s'il se peut, avec celle d'autres auteurs tout aussi considérables. C'est ainsi que Plutarque devient doublement exemplaire : par son texte d'abord, ensuite parce que cette lettre se rapporte à sa propre personne, et que c'est d'abord sur lui-même qu'il a fait l'*essai* (entendre : l'expérience) de son efficacité. Enfin, La Boétie est devenu à son tour un *auteur*, parce qu'il a restitué aux Français un texte de Plutarque qu'ils ignoraient, par l'exemple de sa vie, par l'existence de son œuvre et par l'admiration que lui voue Montaigne qui, incapable d'user « chichement » pour lui seul d'une telle leçon, a voulu sa publication.

Toutefois, l'humanisme ne se satisfait généralement pas de cette indispensable restitution philologique ; il ne laisse pas ces textes voyager seuls dans le champ littéraire : reprenant, mais selon son mode et avec des exigences rénovées, la pratique médiévale de la glose et du commentaire¹⁶, il les intègre dans un discours neuf pour qu'ils y assument, entre autres fonctions, celles de conférer de l'éclat au propos, d'illustrer des lieux communs ou de servir de preuve par l'exemple, selon l'antique vertu de l'*exemplum*. Par exemple, la lettre ou le traité « consolatoire » reproduit une situation d'écriture très prisée de la littérature latine, médiévale ou humaniste : lettres de Cicéron, de Sénèque ou de Pline, *Consolation philosophique* de Boèce (un des textes favoris du moyen âge européen) ou modèles de consolation que proposent au XVI^e siècle, les *Secrétaires*, *Thresors* ou florilèges de toute nature.

Écrivant à sa femme, Montaigne se dispense toutefois de ce retour réflexif sur le texte de Plutarque qu'il lui adresse sans autre discours d'escorte que cette brève lettre, se reposant entièrement sur la suffisance de l'auteur grec : « il vous decouvrira mes intentions, et ce qui se peut alleguer en cela beaucoup mieux que je ne le ferois moymesmes. » Mais cette délégation de pouvoir un peu trop libérale

peut aisément passer pour de l'indifférence parentale, sans même bénéficier des excuses dont Montaigne colorait plus haut sa tiédeur conjugale. L'*excusatio propter infirmitatem* ne saurait tromper personne et le narrateur du *Voyage* s'engage avec délices dans la brèche ainsi ouverte. Flanqué d'un tel renfort (la lettre de Montaigne), il serait mal venu, en effet, de « s'en faire ». Il est à peine besoin de faire observer que si Montaigne s'abrite derrière le discours argumenté de la consolation de Plutarque, le narrateur de Céline paraît n'en avoir rien retenu et se contente de l'admiration que lui inspire la lettre d'un père qui démissionne devant l'exercice de la consolation : comment s'étonner si, dans ce billet d'accompagnement d'un texte absent, « il n'y (a) rien pour » Bébert, en dépit « des circonstances tout à fait pareilles » ?

On pourrait avancer que l'efficacité de la consolation ne saurait être jugée dans une mise en œuvre aussi cahotique. Ce serait ne pas tenir compte d'un discours célinien qui multiplie les marques de dérision.

Dans la situation d'énonciation, tout d'abord : le narrateur du *Voyage* n'a pas l'avantage d'une relation personnelle avec l'auteur du texte paré de la *vis consolatoria* ; il ne dispose que d'un objet transitionnel (la lettre de Montaigne) qu'il s'est procuré fortuitement, et pour des motifs étrangers à la circonstance (« faire plaisir » à une bouquiniste « pour si peu d'argent ») ; encore n'accède-t-il à la précieuse page que sous l'effet d'un caprice du hasard. Peu digne d'une rencontre si providentielle, il n'accorde, semble-t-il, qu'une attention distraite à ce « passage » dont il assure pourtant qu'il « (l)'intéressait immédiatement » : la fillette morte est devenue « un fils à eux ».

Dans le dispositif d'attestation, ensuite. Poursuivre dans l'« à peu près »¹⁷, se contenter d'une transposition au lieu de rapporter fidèlement le texte de Montaigne c'est, à ce point du discours, jeter la suspicion sur les lignes qui suivront. Mais ici encore, Céline use d'une stratégie déceptive. D'une part, le narrateur, loin de se limiter à un office de scribe, manifeste par ce choix qu'il a bien retenu le suc du propos et reproduit, sans toutefois s'en apercevoir peut-être¹⁸, le geste

de La Boétie qui mettait le texte grec à la portée des lecteurs français non hellénistes : de même que les traducteurs humanistes se flattaient de travailler pour le « service du public », il œuvre pour ses contemporains à qui il transmet cette page en un langage qui leur est accessible¹⁹. D'autre part, on le voit, avant de révéler l'inanité de toute consolation, s'appliquer à retenir le plus grand nombre de composantes ordinaires du genre : moins par docilité d'inventoriste que pour produire une démonstration plus magistrale. C'est ainsi que l'on rencontre notamment, dans un relatif désordre d'exposition qu'autorise le niveau stylistique adopté : la subscription et l'annonce (« Ma chère épouse ! Je te l'envoie la belle lettre ») une *captatio benevolentiae* suscitant le désir d'une amélioration à la fois nécessaire et acquise d'avance (« T'en fais pas, ma chère femme ! Il faut bien te consoler !...Ça s'arrangera !... Tout s'arrange dans la vie... »), le recours à une autorité ancienne (« de vieux papiers ») mais attestée (« un ami à moi », « une certaine lettre de Plutarque ») et si décisive qu'elle condamne au silence le narrateur lui-même, l'éloge d'une habitude épistolaire – la circulation des lettres – qui se prolongera jusqu'au XVIII^e siècle au moins (« Montrez-la aux amis »). Chemin faisant, tout en se pliant à la pratique canonique de la consolation, le narrateur célinien manifeste que l'*idiotisme* de Montaigne ne lui a pas échappé : prétextant ne pas vouloir « priver plus longtemps » son narrataire d'un tel texte, il abrège le sien et se repose sur le seul pouvoir de la lettre incomparable pour « remettre d'aplomb » la mère affligée. Deux équivoques soulignent discrètement la duplicité de l'énonciateur : dire que la lettre « n'a pas fini d'intéresser » la destinataire, c'est suggérer que celle-ci est directement concernée par un discours dont l'efficacité ne sera peut-être pas aussi immédiate qu'il le prétend ; par ailleurs, s'extasiant devant une lettre « si joliment bien tapée », il marque, au-delà de la feinte admiration devant l'acte d'écriture que, destinée à une large circulation, elle n'est peut-être pas aussi personnelle qu'il y paraissait, qu'elle perdra en propriété ce qu'elle gagnera en audience et que, surtout, le mode de fabrication (elle est « tapée ») trahit un

objet indéfiniment reproductible, donc suspect, dans cet ordre, d'insincérité rhétorique.

La feinte candeur du narrateur célinien inscrit donc sans conteste cette page dans la parodie ironique. La subversion de l'hypertexte se couronne sur un double plan, l'impuissance de la consolation frappant aussi bien Bardamu face à la mort de Bébert, son seul vrai ami, que les époux Montaigne qui viennent de perdre leur fille unique. Pour le premier, l'échec est sans appel : « l'eau était devenue toute lourde » aux yeux d'un homme qui n'avait « plus du tout envie d'avancer ». Le « vieux petit "Montaigne" » n'aura apporté qu'une espérance fugitive et illusoire. Quand la parenthèse se referme, « une sacrée journée » s'achève. « Il n'y avait rien pour » Bébert « sur la terre, même dans Montaigne ». Le désespoir célinien ne souffre pas d'exception. À vrai dire, Ferdinand ne se prononce pas sur le cas de Montaigne et de sa femme. Était-elle vraiment aussi « fière d'avoir un bon mari » ?²⁰ Se retranchant derrière la difficulté de connaître autrui (« on se trompe peut-être toujours quand il s'agit de juger le cœur des autres ») comme derrière le relativisme historique (qu'appelle-t-on chagrin en 1570 ?), Céline semble refuser de décider, au bénéfice du doute. Mais ce n'est là qu'une apparence. Discourir du « chagrin de l'époque » ou du « cœur des autres », ce serait s'exposer à une affirmation, historique ou psychologique, à l'expression, donc, d'une certitude positive sur soi ou sur l'autre, d'hier comme d'aujourd'hui. Tout le *Voyage* s'inscrit contre une telle prétention, étrangère à celui qui confiait à Léon Daudet : « Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la mort »²¹.

« À peu près comme ça » : le narrateur du *Voyage* nous a conduit sans crier gare de l'euphémisme à l'antiphrase. Sans pour autant nous surprendre : une réécriture parodique ne convoque son hypertexte que pour mieux le ruiner, nous l'admettons volontiers. À y mieux regarder, il en va « à peu près comme ça », en effet. La fréquentation du *Gargantua*, du *Don Quichotte* ou de *Madame Bovary* montre toutefois que la proposition mérite quelque amendement. Et si Céline

a bien procédé à une déconstruction de la lettre de 1570, a-t-il pour autant apporté un démenti à Montaigne ? Il n'était guère besoin de l'irrévérence stylistiquement affichée du *Voyage* pour soupçonner – l'admiration pour La Boétie restant hors de cause – le faible crédit que Montaigne accorde à la pratique de la consolation. Plus tard, composant les *Essais*, il aura maintes occasions de prendre ses distances à l'égard de certains genres rhétoriques dont lui déplait l'insincérité : Cicéron lui servira plus d'une fois de repoussoir à cet égard²². L'auteur du *Voyage* n'est peut-être pas si éloigné qu'il y paraît de celui des *Essais* : de part et d'autre, tant de vigoureuses dénonciations de l'affectation et de la pose, littéraire ou sociale... Dans le *Voyage*, la parodie, dans les *Essais*, l'usage de « tordre les sentences » des emprunts, « les desguisant et difformant à nouveau service »²³ ; il n'est pas jusqu'à ce fameux « style coupé » de Montaigne, sur le modèle de Sénèque, qui ne puisse revendiquer quelque lointain avatar dans la respiration de la phrase célinienne. Autre rencontre singulière enfin, à l'enseigne de « l'antiquaille » : pour l'un, cette lettre de Plutarque si longtemps ensevelie sous le double manteau des siècles et de la langue, pour l'autre, un « vieux petit "Montaigne" », « vrai de vrai », sans doute mais « pour un franc » sans plus, et qu'il faut lui aussi traduire pour le rendre contemporain. Une traduction dont Céline se charge lui-même, pour ne pas exposer son modèle à l'infidélité du mot à mot, afin que ne soit pas renouvelée en son temps l'erreur commise selon lui par Amyot et les humanistes²⁴ quand, claquemurés dans leurs habitudes de clercs, ils ont étouffé la parole de plein vent qui était celle de Rabelais sous une langue écrite, celle de l'école et du pouvoir.

De Montpellier, ce 29 juin, 2000

Vostre bon amy

Michel Bideaux du Minervoïs

NOTES

- 1 *Voyage au bout de la nuit*, p. 237. Nos références au *Voyage* dans l'édition des *Romans* de Céline établie par H. Godard, Gallimard, Pléiade, I, 1981.
- 2 P. 289. Nos références aux *Essais* de Montaigne dans l'édition Villey-Saulnier, PUF, 1988.
- 3 Il mentionne, à titre d'exemple, « une édition à bon marché en quatre volumes publiée en 1908 par Flammarion dans la collection « Les meilleurs auteurs classiques français et étrangers ». Cette lettre y figure, t. IV, p. 272 ». (*op. cit.*, p. 1247, n. 1). S'il s'agit bien de cette édition, Bardamu aura pu en acquérir le quatrième volume dépareillé, ce qui expliquerait son prix modique. Des éditions antérieures des *Essais*, contenant aussi des lettres, répondent mieux encore au « vieux petit » livre : Paris, Lefèvre, 1844, 3 vol. in-16 ou Charpentier, 1854, 4 vol. in-12.
- 4 *Œuvres complètes de La Boétie*. Édition moderne par P. Bonnefon, Paris, 1892, 2 vol., réimpr. W. Blake, 1991, II, p. 35.
- 5 Arsenal, Rés. BL 6540 et BNF (Payen 511) avec signature de Montaigne.
- 6 Lui déclarant sur son lit de mort : « Mon frere, que j'ayme si chèrement, [...] je vous supplie pour signal de mon affection envers vous, vouloir estre successeur de ma bibliothecque et de mes livres que je vous donne : present bien petit, mais qui part de bon cueur, et qui vous est convenable pour l'affection que vous avez aux lettres » (lettre de Montaigne à son père sur la mort de La Boétie, *Œuvres de La Boétie*, éd. cit. II, p. 172. Le legs est confirmé par le testament de La Boétie (*ibid.*, II, p. 259).
- 7 Le titre suggère une rédaction définitive bien postérieure à l'événement : voir l'étude de G.-A. Pérouse, « La lettre sur la mort de La Boétie et la première conception des *Essais* », Colloque de Bordeaux, 1980, *Montaigne et les Essais*, éd. P. Michel, Paris, Champion-Slatkine, 1983, p. 65-76.
- 8 Exemple deux fois canonique, « à cause des rapports » qu'il entretient avec le genre de la « consolation » : la réécriture autotextuelle opérée par Malherbe, quand il entreprend de consoler Du Périer de la perte de sa fille (une enfant de cinq ans) à l'aide d'une pièce antérieure (« Ta douleur, Cléophon »...) composée pour la mort d'une jeune fille : voir Malherbe, *Poésies*, éd. A. Adam, Poésie Gallimard, p. 52 et 69 et les notes.
- 9 L'exemplaire annoté par Montaigne des *Éphémérides* de Beuther nous apprend que Toinette était née le 28 juin 1570 (voir *Œuvres de La Boétie*, éd. cit., II, p. 46, n. 1). Elle est donc morte à deux mois environ.
- 10 35^e nouvelle, éd. N. Cazauran, Folio, 2000, p. 369.

- 11 (I, 28, p. 184). Entendre par là, respectivement : les liens du sang, l'affection conjugale, les amitiés ordinaires, l'amour.
- 12 Montaigne écrit à la date du 11 mai 1581 : « Ce mesme matin, escrivant à M. Ossat, je tombay en pensement si penible de M. de La Boetie, et y fus si longtemps sans me raviser, que cela me fit grand mal ». (*Journal de voyage de Michel de Montaigne*, éd. F. Rigolot, PUF, 1992, p. 162).
- 13 L'absence (dans les éditions posthumes des *Essais*) des sonnets de La Boétie annoncés par le titre du ch. XXIX (voir note ci-dessous) s'explique par une publication faite après 1580 (« Ces vers se voient ailleurs ») sur laquelle nous ne disposons d'aucune autre précision.
- 14 « L'origine des *Essais* » préface à son édition de l'ouvrage, 10/18, 1968, I, p. L-LV. Au centre exact de ses 57 chapitres, les chapitres XXVIII (« De l'amitié ») et XXIX (« Vingt et neuf sonnets d'Estienne de La Boétie »).
- 15 *Essais*, I, 28, p. 188.
- 16 Sur ce point, voir A. Tournon, *La glose et l'essai*, P.U. Lyon, 1983.
- 17 Au registre de l'approximation encore, le passage, à la fin de la lettre, du *tu* au *vous* : s'il se rencontre dans les textes du XVI^e siècle, voire, plus tard dans le fameux tutoiement de la tragédie classique, il n'est guère spontané dans la langue du XX^e siècle.
- 18 « L'ami » inconnu rapportait une lettre de Plutarque sans faire état de son éventuelle traduction par qui que ce soit.
- 19 On sait de reste comment Céline s'est forgé un style par la reconstitution (et non la reproduction) d'un langage oral et populaire. Il est plus pertinent de rappeler que, quelques années après la publication du *Voyage*, il s'en prendra aux humanistes du XVI^e siècle qui, créant un français destiné à l'élite cultivée, condamneront la langue populaire. Pour Céline, Amyot a tué Rabelais (« Rabelais, il a raté son coup », Interview sur le *Gargantua* et le *Pantagruel* pour *Le Meilleur Livre du Mois*, 1957).
- 20 Le père est plus lointain encore, puisque c'est Madame de Montaigne seule qui a perdu une enfant, et qui doit user de la lettre pour consolation... On pressent l'efficacité incertaine de ce texte auprès de Bardamu qui est, lui, très affecté par la disparition de Bébert.
- 21 Lettre du 30 décembre 1932, *Romans*, éd. cit., p. 1108.
- 22 Voir notamment *Essais*, I, 40 ; mais l'attitude de Montaigne à l'égard de Cicéron est complexe.
- 23 III, 12, 1056.
- 24 Voir *supra*, n. 18.

La pente du poème De la réserve indienne au « continent stellaire »

Jean-Claude BLACHÈRE

La publication du tome III des *Œuvres complètes* d'André Breton a révélé un inédit de nature à aiguillonner la curiosité et à susciter les interrogations. Pendant l'été 1945, le poète visite les réserves indiennes de l'Arizona et du Nouveau-Mexique, se consacrant tout particulièrement aux villages des Hopi et des Zuni. Du 6 au 27 août, il tient une sorte de journal de voyage sur un carnet dont les feuilles, de dimension réduite, ne peuvent guère accueillir que des notes prises en hâte et des croquis très simples. Choses vues, sur l'intérêt desquelles on reste parfois perplexe – des pépins de pastèque noirs sur le sol – ; memorandum des photographies prises ou des objets achetés ; mais aussi, en abondance, description des danses indiennes : à l'évidence, le carnet est un document d'ethnographe, un recueil de notes brutes. On comprend que les éditeurs du texte aient pu juger ces pages dénuées « d'élaboration littéraire », inspirées par un « regard qui se veut ethnologique »¹. Le fait même que Breton n'ait jamais publié ces feuillets semble aussi témoigner dans un sens identique : qu'y aurait-il

à trouver, dans cette grosse vingtaine de pages remplies d'une poussière d'observations sans doute pittoresques, mais chargées à première vue d'un exotisme suspect, qui puisse enrichir notre connaissance de la poésie de Breton ?

Le texte n'est pas, en réalité, si dépourvu d'intérêts qu'on puisse le ranger sans remords au rayon des « chutes ». Intérêt heuristique : pourquoi Breton a-t-il tellement essayé de mettre en forme ce récit de voyage (contrat d'édition signé le 2 juin 1946, moins d'un mois après son retour à Paris ; multiplication des effets d'annonce à l'occasion d'interviews, dont celle accordée à Jean Duché le 5-10-1946), et pourquoi a-t-il finalement abandonné son projet ² ? Intérêt critique indirect : contemporain de la composition de *l'Ode à Charles Fourier*, le carnet n'en éclairerait-il pas certaines perspectives ? Intérêt esthétique, enfin : de la notule griffonnée sur le vif aux versets de grand lyrisme de *l'Ode*, c'est tout un processus de création qui se laisse entrevoir ; et de la saisie haletante d'un spectacle riche en péripéties qui rythme les pages du calepin à la méditation apaisée qui inspire les dernières lignes du texte, il est loisible de saisir la démarche qui lie chez Breton l'émotion et l'écriture.

Ces dernières lignes ont l'allure d'un poème. Les éditeurs ont pris soin d'en indiquer la particularité : écrit « sur un feuillet glissé dans le carnet » ³. La page détachée acquiert de cette ambiguïté (situable n'importe où, elle a été arbitrairement placée à la fin des notes) une signification singulière : elle peut être l'aboutissement émotionnel d'une succession de péripéties affectives – le poème serait alors le bilan sentimental du voyage. Mais, orpheline de tout rapport direct avec tel ou tel épisode du séjour, elle montre que, détachée d'une circonstance, elle est née de l'ensemble du texte. Ainsi le carnet hopi doit se lire comme le lieu où le poème est déjà en travail, où toutes les lignes convergent, selon une même pente, vers l'effusion poétique. Il n'y a pas, chez André Breton (quelque crainte qu'il en ait éprouvé, à propos de ses impressions antillaises), d'un côté le « langage de simple information » et de l'autre « le langage lyrique » ⁴. Le carnet hopi révèle l'intime alchimie de l'écriture bretonienne où la

tentation ethnographique, immédiatement gauchie par la vue passionnée, ne peut que s'épanouir en poème.

*

Il faut pourtant prendre d'abord la mesure de cette tentation d'objectivité scientifique. De ses années de formation médicale, Breton a gardé le goût de la précision clinique. Immense lecteur, il ne néglige pas la bibliographie : la connaissance du monde indien appelle des titres de livres, p. 190, 197. Il ne manque pas une référence, même pour la discographie (p. 193). Encore plus significatif : la première ligne du carnet – le « journal » proprement dit n'a pas encore été commencé – mentionne un musée, celui de Flagstaff, ce qui ne manque pas de surprendre de la part de Breton. La deuxième ligne du texte n'est pas plus innocente, qui fait état de la prise de « photo femme hopi » (p. 183) là où l'on s'attendrait à des vues directes. On dirait que cette attitude correspond à une phase d'accommodation du regard, où il faut en passer par des représentations distanciées (l'objet en vitrine, la photographie sur papier glacé) avant l'immersion dans un nouveau territoire mental.

Dans le texte, la très grande minutie des descriptions des danseurs, surchargées de détails ou de scrupules dignes du plus maniaque des ethnographes (la plume d'aigle est-elle ou non tenue à la main pendant la danse ? se demande Breton p. 190), s'accompagne de croquis que les éditeurs n'ont pas pu reproduire.

Malgré la résistance, voire le refus des Hopi, Elisa photographie et Breton note où et quand les prises de vue ont été faites. Si l'on ajoute la comptabilité des pièces achetées (poupées katchina et dessins) : nombre, lieux et prix, on obtient une idée assez approchante de l'ethnographe en campagne, fier de se croire le premier homme blanc admis à découvrir les secrets ultimes de la culture indienne, discrètement glorieux de parler avec des Indiens authentiques tandis que des centaines de touristes, eux, ne songent qu'à acheter au meilleur prix des katchina. Telle photographie montrant André

Breton, en pied et selon un angle avantageux de contre-plongée, accoté à la pancarte désignant l'entrée de la réserve ⁵, n'a guère d'autre sens.

Heureusement pour la véritable image du poète, le texte comporte aussi, et surtout, bien d'autres traits que ces prurits de l'ego, trop humains. Les notes sont émaillées de réactions passionnelles : frustrations pour un achat de poupées, accordées un soir, refusées le lendemain ; colères à cause de la confiscation d'une page de carnet. L'ethnographe se révèle homme de sang, profondément ému, affecté, par ce qu'il voit. E. A. Hubert identifie à juste titre un « sentiment mélancolique de communauté » avec le peuple hopi ⁶. Ce n'est pas un observateur froid qui établit un compte-rendu de voyage, mais un témoin captivé, qui ne se résout pas à rester extérieur au monde indien et pour qui le gauchissement de l'objectivité scientifique n'est pas le péché capital.

La méfiance de Breton à l'égard de l'ethnologie distanciée n'est pas nouvelle en 1945 ⁷. Mais elle s'exprime avec plus de force et fréquence dans ces années où il a eu l'occasion de rencontrer des collectivités humaines qui sont la proie habituelle des anthropologues : Indiens du Mexique, Antillais et Haïtiens descendants d'esclaves. Le statut personnel du poète, exilé et solitaire à New York, le met sans doute mieux à même aussi de se sentir en sympathie avec ces peuples incompris et rejetés. Les notes du carnet hopi entrent ainsi en résonance avec ce passage de l'*Ode à Charles Fourier*, où l'utopiste est loué pour avoir fait un « accroc » au « voile d'airain » de la « cécité scientifique » ⁸ et avec les vers moqueurs d'un petit poème de 1948, « Rano Raraku » ⁹. Les pages d'août 1945 permettent toutefois de préciser les sentiments de Breton. Les circonstances de la visite favorisent les épanchements du cœur. Il y a d'abord la rencontre de deux personnages, deux introducteurs à l'âme indienne, qui servent de mentors et de modèles. M. Smith, « très sympathique », jeune ethnographe albaméricain, bénéficie d'un portrait flatteur où perce l'admiration : « il habite chez l'Indien, partageant sa vie et ses repas (il a été berger chez les Hopi comme il est *medicine-man* des Apaches) [...] » (p. 189). Il

respecte les croyances et n'achète pas les masques sacrés : Breton non plus, qui n'acquiert, selon ce que disent ses notes, que des katchina, plus profanes. L'Indien Peter est l'autre porteur de clés « Très beau visage [...], grande spiritualité et parfois sourire très fin et très mystérieux », dont Breton boit les paroles : « Oui, cette fête est belle et émouvante, dit-il, pour qui en aperçoit le *fond* (*back ground*) » (p. 201), avant de conclure « noblesse extraordinaire » (p. 202). Il n'y a pas, dans les notes, de plus long passage consacré à un seul homme. Peter est un peu le parent de Breton, qui l'invite à comprendre le « fond » de ces spectacles. À la thématique de la profondeur, le poète répond par celle de l'intériorité ; cet Indien, qui a le même âge que lui, est porteur d'une « grande lumière intérieure » (p. 202). Par lui, plus encore que par le jeune Smith, Breton se sent intégré au monde indien.

Le texte offre maints exemples de ce sentiment de participation. On peut passer vite sur quelques manifestations naïves et néanmoins révélatrices. Pourquoi Breton est-il si fâché d'avoir été pris pour un de ces Blancs qui trahissent et vulgarisent les secrets hopi, sinon parce que, de son point de vue, il est plus près de ces hommes que des badauds buveurs de coca-cola ? (p. 197). Il y a comme du dépit amoureux dans cette scène... D'autres exemples de ce désir d'intégration prêtent moins à sourire : l'apitoiement devant la détresse d'un enfant (p. 200), l'attendrissement pour ces petites Indiennes « belles d'une beauté d'astres », et surtout pour celle qui tient Elisa « très serrée par la taille » et réclame qu'on l'emmène (p. 188). Comment Breton, qui vient de perdre Aube, ne se sentirait pas concerné ? Et encore : l'admiration pour la résistance hopi à l'américanisation et à l'évangélisation (p. 186, 189) ; le constat d'une identité de vue sur un point de philosophie, que Breton commente, jubilant : « cf. position surréaliste » (p. 192). Le symptôme le plus révélateur se trouve peut-être dans ce curieux phénomène d'oubli, noté comme incidemment : « Très difficile de se rappeler 2 heures après à quoi sert la hutte, son rôle (cachette, prestidigitation), ce qu'elle contient [...] » (p. 194). Amnésie étonnante, si l'on considère que Breton se remémore parfaitement les détails des costumes, les figures chorégraphiques, mais

amnésie qui révèle en fait la disparition de certains mécanismes cognitifs au profit d'un affect de syntonie. Le poète s'immerge dans la danse¹⁰ et « oublie » tout le reste. Quand les ethnographes perdent la mémoire, ils redeviennent des hommes.

*

Cette intrusion de la sensibilité dans le document brut, c'est la trace de la poésie ; l'aveu, à fleur de texte, que le spectacle ne fait sens, chez Breton, que s'il se charge d'émotion. Rien d'étonnant à ce qu'une réflexion – ou même une simple allusion – portant sur la culture indienne soit ainsi orientée vers l'épanchement poétique. Dès les origines de la présence indienne (et singulièrement hopi) dans les revues du mouvement, les signes culturels sont associés à la peinture et à la poésie.

La première katchina figure dans le numéro 9-10 de *La Révolution surréaliste*, le 1-10-1927. Mais c'est moins l'ancienneté de l'occurrence qui doit retenir l'attention que son contexte. La poupée hopi, au crâne fleuri d'un bouquet de plumes, voisine sur la double page avec un cadavre exquis de style anthropomorphique, la tête garnie d'une perruque et les pieds figurés par les tentacules d'une pieuvre¹¹. La mise en page n'est pas le fait du hasard : les deux illustrations s'intercalent dans un texte de Benjamin Péret, intitulé « Corps à corps », dont la mention en faux-titre court en haut de la double page, comme une invitation à méditer sur le rapprochement des deux « corps », la poupée et le cadavre. Par ailleurs, le conte de Péret évoque l'histoire d'une taupe blanche personnifiée qui se déroule dans un monde de métamorphoses : « Le palais [...] ressemblait plutôt à une tulipe ».

Faute de documentation, il ne m'a pas été possible de déterminer si l'emplacement assigné à la katchina, dans l'exposition d'objets surréalistes à la Galerie Ratton, en 1936, avait une signification particulière. Deux ans après, en revanche, l'Indien Cours-les-toutes donne son nom à un long poème de Breton, dédié – hasard ? – à B. Péret. Ce chef de tribu appartient sans doute plus à « l'histoire poétique » qu'à

la chronique, mais la leçon que son exemple enseigne est bien en prise avec la réalité. L'homme, menacé par le développement économique, privé de liberté, trouve son refuge dans le rêve. Cours-les-toutes n'est pas un Hopi – il vit en Oklahoma – même si le poème évoque la « déesse du maïs », mais il perpétue le pacte passé entre la poésie surréaliste et le modèle indien ¹².

Pacte encore opérant dans *Les États généraux* en 1944. Un an et demi avant le séjour dans la Réserve, Breton fait allusion à la culture des Indiens du sud-ouest : tel motif décoratif (les cornes de bovidé d'où pendent des plumes d'oiseau) peut faire penser au bison et à l'aigle ¹³. Les « sand-paintings » trouvent, sans forcer, leur écho dans la « grande figure quadrilatère » tracée « au sol » ¹⁴, même si d'autres détails laissent à penser que Breton n'a pas spécialement en tête les rites hopi quand il parle des quatre directions de l'espace et qu'il leur attribue des couleurs. Le carnet hopi notera soigneusement les *Six directions* (p. 194).

Il appartient évidemment à Breton lui-même de conclure de la manière la plus décisive sur cette pente poétique de la référence indienne. Sa déclaration à Jean Duché sonne comme un véritable manifeste :

Cette poupée hopi évoque la déesse du maïs : dans l'encadrement crénelé de la tête vous découvrez les nuages de la montagne ; dans ce petit damier, au centre du front, l'épi ; autour de la bouche, l'arc-en-ciel ; dans les stries verticales de la robe, la pluie descendant dans la vallée. Est-ce là, oui ou non, la poésie telle que nous continuons à l'entendre ? ¹⁵

Ainsi, chaque fois que Breton évoque la culture indienne, il l'associe aux plus prestigieux fleurons de l'expression surréaliste : la katchina de 1927 liée au conte de Péret ; « Cours-les-toutes » accompagné d'un dessin de Matta lors de sa première publication ; le poème des *États généraux* et les « sand-paintings » ; l'utopie de Charles Fourier et les danses hopi ; et encore, l'hommage au peintre Yves Laloy placé sous l'égide des peintures navajo ¹⁶. Vingt années de

proximité et de complicité mentales, couronnées par le séjour enchanté d'août 1945, autorisent Breton à déclarer au même Jean Duché : « Voyez quelle justification ces objets apportent à la vision surréaliste, quel nouvel essor même ils peuvent lui prêter »¹⁷.

Le carnet hopi vérifie le pacte. À chaque instant, ce sont des références picturales qui viennent à l'esprit de Breton pour préciser sa description des danseurs : Watteau, Goya, Seurat. Lorsqu'il observe les gens, il est attentif aux couleurs des tissus – les bleus, les rouges –, au maquillage des fillettes, au tatouage d'un enfant (p. 186), rouge et noir. Bleu et rouge, rouge et noir encore dans la danse du 17 août (j'y reviendrai). Le monde hopi est un tableau... qui serait en même temps un poème, comme ces « rêves-objets » ou ces « poèmes-objets » que Breton construit en 1934-1936¹⁸ où le texte et les signes plastiques, le sensible et le mental, s'exaltent mutuellement.

*

*Grande pureté très triste plane et plonge
grande tristesse pure
très détaché
montagne presque pas terrestre, appartient déjà au ciel
aspire vers l'espace
élément aérien
elles ne sourient pas, sont détachées de tout
L'Indien regarde au-delà de lui-même
Continent stellaire*

Le caractère poétique du fragment erratique joue des ressources habituelles de l'écriture surréaliste : le thème du décollement du réel, les jeux formels, le rêve libérateur. Toutefois, ce qui en fonde la singularité, c'est son statut par rapport au reste du document. Comme un instrument d'optique, il reçoit et concentre la lumière mentale de la totalité du texte, puis la diffuse en irradiations. D'une part, le poème naît du carnet ; de l'autre, il engendre les plus grands élans lyriques de l'*Ode à Charles Fourier*.

« Très détaché », « détachées de tout », « au-delà de lui-même » : ce monde et ses habitants vivent dans un temps et dans un espace à part, dont Breton a immédiatement perçu et restitué dans ses notes les particularités. Dès les premières lignes, un « incident » d'écriture – un lapsus – montre que le voyageur a rompu les attaches avec les repères habituels. Une simple hésitation sur la date : « mardi matin, 7 ou 8 août 1945 » (mais le phénomène se reproduira pour le 23/24 août) et cette mention, abrupte : « réveil à Hotevilla », révèlent un homme égaré, qui émerge du néant en un lieu où il n'est, littéralement, *pas arrivé* puisqu'aucune notation antérieure, dans le journal, n'indique le cheminement. Ce sera chose faite, une page après : « La veille arrivée par un chemin assez difficile » (p. 185). Le comput commence d'ailleurs avec cette installation éblouie : « Réveil [...] dans un chemin de sable sous un abricotier. Route bordée d'abricotiers pêchers et pommiers. Ciel pommelé » (p. 183). C'est le premier matin du monde, dans l'Éden. Ou, du moins, si on ne désire pas se laisser entraîner trop loin dans l'interprétation par la présence de ces pommes et des pêchers ambigus, si ce n'est pas l'Éden, c'est un *autre* espace, aux confins merveilleux de la terre et du ciel, un « continent stellaire ». L'entrée en est signalée par un « étrange trophée de cornes » (p. 185), aussitôt photographié, peut-être parce qu'il rappelle le mystérieux talisman quadricorne des *États généraux*. Les rochers y « dressent des figures d'oiseaux » et évoquent un « conciliabule d'ours et d'oiseaux » (p. 192). Les maisons sont faites de ces improbables « pierres de sable », tellement surréalistes dans leur dénomination même, et les villages semblent de « cristal blond » (p. 185). À tout moment, Breton s'attend à fouler le sol d'une autre planète : la réalité géologique est parfois cruelle aux poètes : « Sur la route difficile, formations ferreuses, hématies que nous prenons d'abord pour des météorites » (p. 202).

Ici vit un peuple passionné, atteint de « lunatisme », même (p. 185). Tristesse, extase, gravité, rire des enfants : les premiers vers du poème résument toutes les notations éparses au fil du texte (p. 196, 197, 207, 208). Mais les Hopi, à la différence des Navajo, sont paci-

fiques ; ils savent aussi canaliser leurs instincts, par la thérapie de l'art, masques et figures chorégraphiques. Breton observe comment, dans les danses, le personnage du « clown » « figure l'esprit élémentaire, non contrôlé » (p. 204), mais intégré à la vie collective. Tout se passe donc comme si les diverses passions combinées avaient permis l'établissement de cet état harmonieux sur lequel planerait l'ombre de Fourier :

Chaque année le programme de plantation est établi en commun par les hommes et donne lieu entre eux à de longues délibérations portant sur plusieurs jours. Les femmes se réunissent durant ce même temps et préparent en commun le repas. Il y a entraide permanente [...] (p. 201).

José Pierre a raison de noter : « Aux yeux de Breton, la société hopi pouvait être tenue pour une utopie réalisée et même, si l'on veut, pour un phalanstère réussi »¹⁹.

Le poème rayonne, au-delà de lui-même, et imprègne *l'Ode*. On a depuis longtemps remarqué que les six saluts adressés au génial utopiste reproduisaient la sextipartition de l'espace dans la représentation indienne. Il faut noter aussi que les trois derniers de ces saluts sont formulés à partir de la situation même du poète, engagé dans l'espace et le temps hopi : « de l'instant où viennent de prendre fin les danses », « de la croisée des chemins [...] et de la trajectoire de cette flèche précieusement recueillie », « du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la *kiva* hopi »²⁰. La lecture du carnet permet de vérifier l'exacte concordance entre la notation vive et la « rêverie » par quoi s'élabore *l'Ode*, dont Breton parlait à Jean Gaulmier²¹. La moindre péripétie rapportée dans les notes peut fournir le bourgeon d'une arborescence d'images. Ainsi de ces flèches ramassées sur une route, au milieu de poteries (p. 202), dont l'une vole et vibre longuement dans le cinquième salut de *l'Ode*. On pourrait multiplier les exemples. Pour ne pas allonger le propos, je ne retiendrai qu'une occurrence de ce phénomène d'écriture où la chose vue s'épanouit et se transforme progressivement en vision poétique. Je lis, p. 192 : « 17 août – Gallup – ouverture du cérémonial sous la pluie battante ».

Breton commence par une notation brève, à peine chargée d'une trace d'élaboration esthétique par l'emploi du verbe « exalter » : « Six feux alignés sur la piste exaltent le rouge des costumes des spectateurs indiens ». Puis, après la danse, les participants viennent se réchauffer ; nouvelle notation et amorce d'image, avec le recours à une forme et à une couleur inattendues : « Les Indiens autour des six feux : cela dessine six amandes d'opale, d'une opale qui tourne et exalte ses feux rouges ». On dit plutôt que l'on forme *cercle* autour d'un foyer, et l'opale n'a pas d'irisations rouges, mais laiteuses et bleuâtres. Je lis maintenant le quatrième salut de l'*Ode* :

*[...] De l'instant où viennent de prendre fin les danses indiennes
 Au cœur de l'orage
 Et les participants se groupent en amande autour des brasiers à la
 [prenante odeur de pin-pignon contre la pluie bien-aimée
 Une amande qui est une opale
 Exaltant au possible ses feux rouges dans la nuit* ²²

Pourquoi le cercle autour du feu est-il devenu une amande ? Pourquoi une amande d'opale qui tourne et qui rougeoie ? Peut-être parce que l'amande représente ici moins une forme oblongue que le résultat d'une contamination sémantique. Les brasiers sont alimentés de bois de pin, qui produisent des pignons qu'on appelle aussi amandes. Peut-être aussi amande est-il bien proche d'*amante* qui évoquerait la chaleur affective et l'accueil reconnaissant pour la pluie. Va pour amande... Mais opale ? Il y a bien du bleu dans le spectacle des danseurs : « Au plein jour, le lendemain sous le soleil, ce sont au contraire les *bleus* qui jouent au maximum (chemises des hommes) » (p. 192). Et l'opale « tourne », vire au rouge, à cause du feu qui l'éclaire et la réchauffe dans la nuit... À moins que Breton – fin connaisseur des pierres – ait tout simplement songé à la variété d'opale mexicaine, dite « opale de feu », qui offre des irisations rouge orangé. Il est sans doute vain de vouloir pénétrer tous les arcanes de la création poétique ; mais on saisit ici, à partir d'un cas précis, quelques-unes des voies souterraines de l'écriture.

*

Loin de n'être qu'un document préparatoire à l'œuvre achevée, une esquisse, comme le peintre, avant le tableau, ébauche lignes et constructions sur les feuillets d'un carnet de croquis, le texte hopi apparaît déjà en bien des pages comme un texte « mûr ». Le surgissement de l'image poétique n'a pas besoin d'être préparé et travaillé de longue main : la rencontre flamboyante des mots s'impose d'emblée, comme on le voit dans l'exemple de l'opale, le murmure intérieur dicte ses allitérations, la formule jaillit.

Le carnet hopi n'est pas un brouillon. Un tel jugement, toutefois, ne fait que renforcer une des questions initiales. Si le texte est si lesté de promesses, si orienté vers la pente lyrique, pourquoi Breton ne l'a-t-il pas donné au public ? Les raisons alléguées par E. A. Hubert ne sont pas sans valeur : les meilleurs passages auraient déjà été dépensés dans l'*Ode à Charles Fourier*. On peut aller plus loin. Breton fut un être d'enthousiasmes – au pluriel. Prompt à se passionner, péremptoire dans ses déclarations d'amour fou, mais apte aussi à se laisser emporter par une nouvelle passion, qui oblitère la première. Il y eut ainsi, rien qu'après 1945, le mondialisme, le celtisme... L'intérêt pour les Hopi s'est sans doute anémié de ne plus être réalimenté par le contact direct avec ce peuple et sa culture. Les notes du voyage, à chaud, rayonnent dans l'*Ode*. Elles perdent de leur pouvoir quand s'éloigne le choc initial. En somme, Breton aurait vérifié pour lui-même son principe poétique, énoncé dès le premier *Manifeste* : « Je veux que l'on se taise quand on cesse de ressentir ». Les pages vives gardent la trace de l'émotion immédiate. À distance et avec le temps, la reprise en vue d'une élaboration seconde n'aurait plus été qu'une reconstitution d'archéologue.

NOTES

Quelles que soient les orthographes adoptées par Breton, les éditeurs du texte, ou les critiques, je m'en tiendrai ici à l'usage le plus répandu : katchina, Hopi, Navajo : invariables.

- 1 Etienne-Alain Hubert, notes et variantes pour « Carnet de voyage chez les Indiens Hopi », *Inédits 1, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1225.
- 2 Voir d'autres détails dans les notes d'E. A. Hubert, *op. cit.*, p. 1224.
- 3 E. A. Hubert, « Carnet de voyage... », *Inédits 1, op. cit.*, p. 209. Dans les notes suivantes, les références au texte du Carnet ne mentionneront désormais plus que la pagination dans l'édition de la Pléiade.
- 4 André Breton, « Avant-dire », *Martinique charmeuse de serpents*, (1948), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 367.
- 5 Publiée dans le catalogue de l'exposition de 1991 *André Breton la beauté convulsive*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 364.
- 6 E. A. Hubert, notes et variantes, *Inédits 1, op. cit.*, p. 1225.
- 7 Voir mes *Totems d'André Breton*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- 8 André Breton, *Ode à Charles Fourier*, (1948), O.C., t. III, *op. cit.*, p. 360.
- 9 *Id.*, « Xénophiles », *Poèmes*, O.C., t. III, *op. cit.*, p. 416.
- 10 René Depestre, qui fut l'un de ces jeunes gens qui accueillirent Breton en Haïti, et qui l'accompagna personnellement à des séances de vaudou, m'a raconté combien le poète, littéralement envoûté, se sentait intégré à ces cérémonies.
- 11 *La Révolution surréaliste*, numéro 9-10, 1-10-1927. Réédition J. M. Place, Paris, 1975, p. 34-35.
- 12 André Breton, « Cours-les-toutes », *Alentours 2*, O.C., t. II, Paris, Gallimard, 1992, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1243-1245.
- 13 *Id.*, « Les États généraux », O.C., t. III, *op. cit.*, p. 33.
- 14 *Id.*, *ibid.*
- 15 *Id.*, « Interview de Jean Duché », *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, *op. cit.*, p. 593.
- 16 *Id.*, « Yves Laloy », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1966, p. 254.
- 17 *Id.*, « Interview de Jean Duché », *op. cit.*, p. 593.
- 18 Voir le catalogue *André Breton la beauté convulsive, op. cit.*, p. 294-295.

- 19 M. E. Laniel, J. Pierre, J. Camacho, *Kachina des Indiens Hopi*, éd. Amez, 1992, p. 115.
- 20 André Breton, *Ode à Charles Fourier*, *op. cit.*, p. 361-362.
- 21 Lettre du 21-1-1958, Jean Gaulmier, édition commentée de l'*Ode à Charles Fourier*, Paris, Klincksieck, 1961, p. 9-10.
- 22 André Breton, *Ode à Charles Fourier*, *op. cit.*, p. 361.

*Soft as the massacre of Suns*¹ : Emily Dickinson ou le pays sauvage

Marie BLAISE

I. *Myth Dickinson* : « Il faut bien, chaque soir, un peu, pour elle, à sa place, parler. »²

L'œuvre d'Emily Dickinson est à l'origine d'une vaste composition critique dont la première des caractéristiques est la multiplicité des interprétations proposées et la seconde que presque toutes témoignent d'une invincible attirance envers la vie et la personne du poète, plutôt qu'envers ses textes, et adoptent l'énigme pour forme biographique³. Le cas d'Emily Dickinson suggère une hantise biographique d'autant plus suffisante d'enseignements qu'elle est proportionnelle à l'évanouissement autobiographique que l'œuvre elle-même secrète dans chacun de ses mouvements, à tel point qu'on a pu considérer l'effacement comme la stratégie essentielle de sa composition⁴. L'obsession du mystère adopte les chemins publics de la raison scientifique comme les sentes moins éclairées de l'imagination pour s'épandre avec un bonheur plus ou moins ouvert dans l'arrière-pays

de la construction imaginaire : biographies « critiques » mais encore théâtre, poésie, roman policier... et que dire des vies amoebées que figure le roman de Marguerite Duras, *Emily L.* ? Tous les domaines de la fiction – et toute biographie ne s'avoue-t-elle pas, à un degré ou à un autre, comme *fiction*⁵ ? – sont propices à l'enquête et chacun exprime sa propre formulation de l'énigme. Or cette énigme, quelle est-elle ? Sur quoi enquête-t-on ?

Qu'est-ce qui fascine autant dans la vie d'Emily Dickinson ? Nous sommes au XIX^e siècle, en Nouvelle Angleterre ; une fille de la bourgeoisie calviniste de la provinciale Amherst [« *A pleasant country town, unspeakably quiet in the summer afternoon*⁶ »] vit avec sa famille et son chien, Carlo⁷. Elle a vingt ans en 1850, un peu plus de trente lorsque débute la guerre de Sécession. Elle demeure dans la maison paternelle [« *A large county lawyer's house, brown brick, with great trees and a large garden*⁸ »] avec sa sœur, Lavinia, « Vinnie », qui reste auprès d'elle jusqu'à sa mort et résiste ensuite, autant qu'il lui est possible, à la construction du personnage d'Emily⁹, tandis que son frère, Austin, se marie avec l'amie de toujours, Susan – Sue – et que, l'un après l'autre, le père le premier, meurent ses parents¹⁰. Vers 1865, à la fin de la guerre, elle ne quitte pratiquement plus le domaine, s'occupant à écrire des vers qu'un journaliste et homme de lettres en vue, Thomas W. Higginson, lui déconseille de publier, les jugeant trop maladroits. Cette « réclusion » possède un versant très social : Emily Dickinson entretient une abondante correspondance qui s'intéresse autant aux recettes de cuisine et à la météorologie qu'à oser des considérations métaphysiques dont la boîteuse mais néanmoins ferme orthodoxie tient du bric-à-brac de l'imagerie puritaine alliée aux cimetières sous les clairs de lune affectionnés des âmes pâles, torturées par le doute et le vice, que la littérature à la mode et les malheurs de la guerre civile ont rendus familiers au goût du jour. Ses destinataires sont peu choisis ; pour certains d'entre eux elle ne les a même jamais vus. Parfois la corbeille de fruits ou les fleurs qu'elle adresse à l'un ou l'autre de ses concitoyens sont accompagnées de quelques vers qui

leur paraissent très cryptiques ; elle passe pour l'excentrique de la ville, la célébrité locale, un véritable *personnage*, *Myth Dickinson*¹¹, ainsi qu'en témoigne la collection d'anecdotes qui circulent à son sujet : elle est toujours vêtue d'une enfantine robe blanche¹² ; lorsqu'elle admet un rare visiteur, elle apparaît, les yeux baissés¹³, dans la pénombre de l'escalier, des lys à la main¹⁴, chuchotant une étrange bienvenue ; elle a cette « manie » de ne jamais écrire de sa main l'adresse de ses nombreux correspondants sur les enveloppes parce que rien d'elle ne devait aller à l'extérieur, Lavinia s'en charge donc. Tout cela, et d'autres traits encore, devrait ajouter au petit ridicule de l'affaire. La vie d'une vieille fille hystérique, sujette comme ses pareilles à des états visionnaires tels que la psychologie de la fin du XIX^e siècle les décrit – quoi de plus banal, de moins *romanesque* que ce destin au siècle de Melville et de Whitman, ébranlé par la longue guerre civile, enivré par les récits des cannibales des mers du Sud et la poursuite effrénée de l'or, qui se mire dans les bas-fonds de New York et les grandes aventures de l'Ouest, partagé entre le rêve d'un invincible progrès idéal et la mélancolie angoissée des grands espaces intérieurs ?

Ériger une telle vie en destin, c'est avant tout faire œuvre romanesque. Pour que s'opère la transmutation de l'excentricité en mystère, il faut la parution de l'œuvre : Martha Loomis Todd et sa fille après elle donnent au personnage ses assises, fournissent au lecteur des clefs. La construction est un récit soumis à des règles aussi générales que banales : Emily Dickinson, victime d'un amour malheureux et secret qui l'aurait poussée à se soustraire du monde pour transmuier par l'écriture, de manière plus ou moins cryptée, cette expérience en œuvre d'art, écrit une poésie dont la part d'ombre qui risquerait de la rendre illisible au moins sous certains aspects, est désormais élucidée : l'identification de l'amant est alors le moteur de la « narration » ainsi produite ; il est le fin mot de l'énigme. L'effacement autobiographique et, au delà, la discontinuité même du sujet qui sont parmi les traits les plus apparents de l'œuvre, sont retournés : il ne peut y avoir de conti-

nuité puisque le récit de la relation amoureuse ne peut être donné, ni aucun nom cité ; l'œuvre est un jeu de masques dont la résolution se trouve ailleurs qu'en elle-même, dans la vie. Une bonne partie de la critique, même contemporaine ¹⁵, succombe à la tentation du secret et semble ne devoir lire cette œuvre que *pour* y reconstituer la personnalité de son auteur : biographique, « psychanalytique », féministe et même génétique (voir Johnson et Franklin), elle cherche à percer le secret d'Emily Dickinson. *Myth* Dickinson a pris une telle importance qu'on ne lit guère sa poésie en tant que poésie mais, tel le champ de manœuvre d'un enquêteur, comme le lieu de la résolution possible d'une énigme biographique que le peu d'intérêt apparent d'Emily Dickinson pour la publication de son œuvre alimente encore. On ne renonce pas aisément à l'idée de l'œuvre comme *effet*.

Le destin des « lettres au maître » le montre bien. Sont ainsi désignées essentiellement trois lettres dont le destinataire reste inconnu. Écrites sur un mode passionné et d'un érotisme très particulier qui a pu être qualifié de masochiste ¹⁶, elles sont adressées à un « maître » (*master*) qui, dans la romance apprêtée par la critique tient le rôle de l'amant mystérieux. Ce « maître » n'a jamais pu être identifié avec certitude et les fameuses lettres ne racontent aucun événement précis qui permettrait de les associer à la vie sans histoires ni ombres apparentes du poète. Cependant, malgré les difficultés évidentes de datation, on les a liées depuis toujours à la fameuse décision d'isolement qu'aurait prise Emily Dickinson vers la trentaine : un cœur brisé par le désespoir amoureux fait un poète beaucoup plus plausible qu'une vieille fille fêlée. Effet d'une passion impossible, l'œuvre paraît beaucoup plus lisible : on y cherche des indices quant à l'identité de ce mystérieux maître, quelques personnages sont assez bien placés : l'un d'eux possède le plus beau nom du monde pour le rôle, c'est le *Judge* Lord, un autre est un « révérend » mais le suspense est entretenu d'autant mieux qu'un autre encore est une femme : Sue, l'épouse du frère chéri, dont le bruit court, de plus, qu'elle aurait pu être alcoolique et qui lui a appris presque autant que Shakespeare ¹⁷.

Les éléments du récit romanesque sont en place et la question totalement déplacée.

On a néanmoins insisté depuis quelque temps déjà aux États-Unis, plus récemment en France, sur le paradoxe que constitue une telle attitude. Christine Savinel, par exemple, montre que « la véritable nature [du] retrait vital » est « déjà un système poétique. [...] C'est une condition et un principe de vision et d'écriture. La déliaison est vitale pour la constitution de l'existence poétique du moi. »¹⁸ En quoi le sujet dickinsonien devient « moderne » et, comparativement tel que Flaubert ou Mallarmé le définissent, dans un processus d'impersonnalisation ou même d'altérité (Rimbaud), il s'abstrait de l'histoire. Devenu moins « bizarre » à mesure qu'il est fait plus « moderne », le voici objet d'un autre paradoxe.

Et comment la vieille fille dont la folie, tout de même, révèle quelques grains de puritanisme et pour qui, certes, Dieu n'est pas mort, aurait-elle pu concevoir la modernité, sans même parler de la mettre en pratique ? Tout se passe, en effet, comme si la figure de la recluse avait dégagé Emily Dickinson de son rapport avec l'Histoire. La critique dispose d'un recueil de petites anecdotes dont elle tire exemple pour fonder une telle dissociation : durant toutes les années que dure la guerre de Sécession, il n'y est pas fait mention une seule fois dans la correspondance, sauf en cette occurrence où elle rapporte qu'un soldat a réclamé des fleurs ou en cette autre où elle demande à Higginson s'il est en danger pour ajouter immédiatement que Nathaniel Hawthorne est mort. Ou bien l'on cite cette remarque à propos du 4 juillet, jour de l'Indépendance et fête nationale : « *Little Boys are commemorating the advent of their country* »¹⁹. Une telle indifférence témoignerait de la profondeur du retrait et de la gravité de la blessure : un accident de l'expérience intérieure produisant l'expérience unique d'une œuvre qui ne doit qu'à elle-même.

Pourtant dans les quelque mille lettres recensées dans l'édition Johnson passent les noms de la plupart des contemporains américains et européens et les œuvres les plus marquantes de la littérature sont citées : de la Bible aux *Mille et une nuits*, de Francis Bacon à Newton et

Darwin, de Dante et Vinci ou Michel-Ange et Raphaël à Walt Whitman, E. A. Poe, D. Defoe, Herman Melville, Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Emerson, Robert Browning, mais aussi Shakespeare, Pope, Milton, Wordsworth, Robert Burns, Byron, John Keats, Tennyson, George Eliot et Charles Dickens et les sœurs Brontë, et la liste n'est pas exhaustive. Emily Dickinson lit et ce qu'elle écrit est pénétré de ce qu'elle lit. Ainsi ces fameuses lettres au « maître », fabuleux destinataire de quelques textes sans adresse et d'un amour passionné et si évidemment sensuel qu'il n'eût pu être que malheureux, ces lettres qui paraissent à certains l'émanation du plus profond désespoir et de la plus grande noblesse, empruntent-elles manifestement certaines de leurs images et un peu de leur lexique et de leur syntaxe à *David Copperfield* et aux *Wuthering Heights* ; le vocabulaire si évidemment tragique pourrait bien n'être qu'une reconstruction plus ou moins ironique de la Little Emily de *David Copperfield* ²⁰ ou bien de Jane Eyre appelant Rochester « Master » ²¹.

Évidemment la dimension ironique et, en tous cas, la distance imposée par l'intertextualité et plus encore par le choix des textes en question, mettent à mal l'idée d'un cri génial et spontané dû au seul désespoir amoureux d'une femme délaissée mais magnifique dans sa douleur. Ne reconnaît-on pas là les traits mêmes du sujet du beau selon E. A. Poe et puis Baudelaire ? En tant que stratégie, ensemble d'actions coordonnées c'est-à-dire forme, *Myth* Dickinson participe de l'Histoire et du réservoir iconographique et esthétique du siècle qui l'a produite : pour fabriquer de l'intemporel, on puise fatalement à la fontaine des conventions. Comme Brummel, et le paradoxe n'est qu'apparent, Emily Dickinson se met en scène stratégiquement. Son indifférence à l'égard des convulsions de l'Histoire ne signifie pas le retrait mais bien un détachement, une insensibilité, un problème avec la différence.

Car il n'en demeure pas moins que le « retrait » d'Emily Dickinson est avant tout une mise en scène qui même, ou surtout, si elle est fantasmatique, est soumise à des règles signifiantes. Le rite de l'ap-

partition, le costume, le ton de la voix et encore la répétition des mêmes conduites montrent bien qu'il s'agit d'une construction. Par ailleurs, l'écriture et la diffusion – essentiellement épistolaire – des textes, si elles ne correspondent pas à la norme du XIX^e siècle, participent pourtant d'une certaine économie de la publication ; le thème de la renommée et, plus important encore, celui de la *réponse* sont là pour le confirmer.

La lecture de l'énigme que propose la critique est simple mais la construction de *Myth Dickinson*, telle que son auteur la prépare ne l'est pas. Construction romanesque, elle est soumise à l'histoire littéraire. L'héroïne possède les traits du personnage de la *romance*²² gothique et on peut sans peine la comparer à d'autres personnages du même type et de la même époque, comme la Lady Madeline de *The Fall of The House of Usher*²³ dont elle partage le funeste destin²⁴. Personnage du romantisme noir américain lequel, par l'entremise d'Edgar Poe, traversera les œuvres de Baudelaire puis de Mallarmé, elle présente des traits qui pourraient paraître, en France, plus proches du décadentisme tel l'intérêt porté à la ritualisation, religieuse (y compris le catholicisme, essentiellement pour le mystère de l'Eucharistie et son essence cannibale) et érotique (y compris dans ses manifestations les plus morbides). L'analyse de la construction *formelle* que constitue *Myth Dickinson*, à partir des données de l'œuvre (et non l'inverse) explique la multiplicité des interprétations rendues sur une partition aussi simple et rigide que le moule des hymnes protestants à partir desquels sont constitués la plupart des poèmes d'Emily Dickinson mais elle permet aussi d'aborder cette œuvre par l'autre face du sublime : le mal.

II. *This is my letter to the World / That never wrote to Me* –²⁵ : « Vous dites : – Ce qu'il y a dans cette lettre ne peut pas être compris par le lecteur. »²⁶

Que ce soit au niveau de cette poésie épistolaire, qui se définit comme une « lettre au monde » ou de celui de la correspondance

poétique qui ne se différencie des poèmes ni réellement du point de vue de la forme, ni du point de vue des contenus, la première opération de l'œuvre est sans doute la construction du « personnage » de *Myth Dickinson* ; en tant que l'une de ses manifestations, il est, *formellement*, une *persona* du sujet dickinsonien qu'il faut replacer, comme telle, masque, dans une étude du sujet.

Que l'auteur s'invente un personnage comme tenant lieu de lui-même dans son œuvre, la chose n'est pas inhabituelle et l'exemple n'est pas unique dans cette génération de la deuxième moitié du XIX^e siècle américain : c'est le cas de Nathaniel Hawthorne justifiant soigneusement Nathaniel Hawthorne dans des préfaces d'éditeur inventé ou des prologues où l'autobiographie le dispute à la mise en scène très élaborée d'un narrateur/auteur plus qu'équivoque²⁷. Mais la particularité du personnage d'Emily Dickinson, c'est justement qu'il ne se construit pas dans l'œuvre. Rien qui ressemble à l'élaboration d'un « journal », pas de récit autobiographique, pas de portraits²⁸. Si la plupart des poèmes commencent par « je », le poète prend soin d'informer T. W. Higginson, dès leurs premiers échanges épistolaires, qu'il ne s'agit pas d'elle mais d'une « personne supposée »²⁹. Cette « personne supposée » ne se laisse saisir par aucune narration, ne se produit même pas comme forme narrative dans la correspondance parce qu'elle ne se constitue jamais dans la durée nécessaire à l'établissement d'une identité, et qu'elle ne consent pas même à se tenir aux notions élémentaires de genre et de nombre : tour à tour garçon (P. 389, 689, 986, 1487 ou P. 652, *when memory was a boy*), oncle (*uncle Emily*), frère (*Brother Emily*, L. 367), jeune homme, homme, célibataire, tzar (P. 199) ou fusil (P. 754) ; pierre tombale (P. 603) et beaucoup d'autres choses encore.

Cette supposée personne a les attributs de Protée : métamorphose et discontinuité... Comme Protée, il faut parvenir à l'arrêter dans une forme pour qu'elle parle.

Dans une lettre à Samuel Bowles³⁰, Emily Dickinson écrit :

Because I could not say it – I fixed it in the Verse – for you to read – when your thought wavers, for such a foot as mine – (L. 251).

Parce que je ne pouvais le dire – Je l'ai fixé dans le Vers – pour que vous le lisiez – lorsque votre pensée vacille, pour un pied comme le mien –

Comme c'est le cas dans la lettre qui précède celle-ci dans l'édition Johnson, elle aussi adressée à Samuel Bowles, où Emily Dickinson se présente comme « l'impératrice du Calvaire », la lettre devient poème – ou le poème lettre. La passion qui est le thème des deux textes les rapproche de manière évidente des lettres au Maître. Que Samuel Bowles ait pu, à un moment, soutenir ce rôle semble indubitable. Mais il est d'autres « maîtres » dans cette œuvre. Ou plutôt il existe un rôle du Maître que certains correspondants assument momentanément : il fixe le sujet dans ses métamorphoses, *identifie* et emporte. Comme la mort. Ainsi le dit le poème 754 :

*My Life had stood – a Loaded Gun –
In Corners – till a Day
The Owner passed – identified –
And carried Me away – (fragment)*

Ma Vie s'est tenue – Fusil Chargé
Dans les coins – jusqu'à ce jour
Le Maître est passé – a identifié –
M'a emportée – ³¹

L'image du fusil chargé se rapporte de manière plus générale aux thèmes de l'éclatement et du corps démembré qui sont récurrents et composent la figure de la passion. Il est trois domaines où s'accomplissent ces métamorphoses, en même temps qu'elles en semblent la conséquence plus ou moins maîtrisée ; ces domaines sont la peur (et toutes les formes de l'angoisse depuis l'inquiétante étrangeté jusqu'aux conflits du sens) ; la douleur (y compris la passion des corps et des âmes) ; le plaisir (depuis l'extase jusqu'à la jouissance sexuelle). Ce sont là les trois ressorts de la création tels que les définit Edgar Poe dans *The Philosophy of Composition*, et tels qu'on les retrouve dans le romantisme noir en général. La forme de l'énigme rejoint la notion d'intensité dramatique qui est à la base de *La Genèse d'un poème*, titre que Baudelaire donne au texte de Poe.

Fantasque, recluse, mystique, athée, agnostique, femme fatale, maîtresse désespérée, pure jeune fille abandonnée ou lesbienne plus ou moins affirmée selon les commentateurs, les points de vue qui composent le paysage ne manquent pas, sans qu'aucun puisse être réellement soutenu, le jeu semblant devoir se poursuivre inlassablement. Cette multiplicité des possibilités de lecture entretient avec la forme discontinue dans laquelle l'œuvre donne le personnage — masque, premièrement, de Protée — un rapport évident. En prendre conscience permet même de reconsidérer des données biographiques troubles à plusieurs niveaux³² et qui, prises à la lettre, conduisent à une adhésion sans questions à la forme du mystère et, par là, à la croyance en une perte fondamentale, un deuil, un malheur d'autant plus grave et mystérieux qu'il est impossible de le définir avec certitude (puisqu'il n'est jamais déterminé, ni dans les lettres, ni dans les poèmes) mais qui réglerait l'écriture selon la « grammaire du secret ». Chercher à définir l'identité de cet objet perdu, loin d'élucider les aspects difficiles de l'œuvre, la difficulté – réelle – de lecture que la syntaxe apparemment désorganisée ou les métamorphoses du sujet et les distorsions que subit la temporalité imposent, masque le véritable enjeu de l'œuvre. Si cet objet perdu n'existait pas, comme certains poèmes le disent clairement ?

*A loss of something ever felt I –
The first that I could recollect
Bereft I was – of what I knew no
(P. 959, fragment)*

La perte de quelque chose toujours je ressentis –
La première chose dont je me souvins
Fut d'avoir été privée – de quoi je l'ignorais

En cela réside la différence entre deuil et mélancolie. « La ruine a ses formes », écrit Emily Dickinson ; ces formes qui, comme l'angoisse « lampadophore » du sonnet en – yx pour Mallarmé, rassemblent le désordre de la terre dans le mouvement d'un oiseau, le miroitement du désir ou l'oblique de la lumière une après-midi d'hiver, donnent du lieu où vivre une formule qui prend en compte la part d'ombre pour ce qu'elle est. « Tout ce que nous retenons de la beauté, ce sont ses évanescences³³ » ; la part d'ombre, y compris sous

la forme de l'énigme, s'avoue pour ce qu'elle est dans son rapport à l'effet de beau : cruauté.

III. *There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –*

*Heavenly Hurt, it gives us –
We can find no scar,
But internal difference,
Where the Meanings, are –*

*None may teach it – Any –
'Tis the Seal Despair –
An imperial affliction
Sent us of the Air – (P. 258)*

« Et ces poèmes... cette douleur terrassante... cette lumière rougie de sang dans le lieu de laquelle elle entrait seule, dans l'innocence et le mal. *My God*, toute cette innocence et tout ce mal autour d'elle. »³⁴

L'effet d'énigme répond à celui d'inquiétante étrangeté qui émane de cette œuvre en laquelle il semble que quelque chose manque toujours à l'accomplissement du sens. Or, c'est bien de cela qu'il s'agit : de la mise en scène de ce qui manque à l'accomplissement du sens ou, pour le dire autrement, si l'incomplétude du sens qui émane de l'œuvre d'Emily Dickinson appelle la remise en ordre, c'est que tel est bien son propos.

On a souvent relevé l'importance du blanc et du vide dans cette œuvre, là encore pour la particulariser, la marquer du sceau presque inviolable de la robe blanche. Faut-il rappeler *Moby Dick* ou que l'étrange « figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celle d'aucun habitant de la terre » que rencontre le navire

d'Arthur Gordon Pym au moment où il plonge dans le maëlstrom « était [de] la blancheur parfaite de la neige »³⁵ ? Que quelque chose ne se dise pas, voilà qui hante toute l'œuvre et lui donne sa forme³⁶, de la même manière que *Moby Dick* hante le monde pour le capitaine Achab.

Les puritains, les aventuriers et les putains sont des antécédents difficiles et de très équivoques auspices pour la fondation d'une littérature nouvelle. La mise en scène de ce paradoxe constitue historiquement l'acte de naissance de la littérature américaine. Le monde puritain est un monde de signes parce qu'il est une opération de langage, la création du Verbe divin. L'univers est, pour Emily Dickinson comme pour E. A. Poe, *a plot of God*, l'intrigue de Dieu. L'Amérique transcendantaliste d'Emerson ou de Thoreau s'interroge sur la fonction de la lettre³⁷ et sa part d'ombre. Une culture de la lettre est-elle possible dans un monde sans Dieu ? Le capitaine Achab de *Moby Dick* et Hester Prynne dans *La Lettre écarlate* sont parmi les personnages les plus célèbres de cette génération. *Myth* Dickinson en est une autre version qui donne une formulation très élaborée³⁸ du mythe de la culture moderne. Comme celle de Melville et celle de Poe, l'œuvre d'Emily Dickinson est une œuvre théologique. Et si le vieil homme impie poursuit une baleine de Job sur toutes les mers du monde, *Myth* Dickinson touche, elle aussi, au voile du temple. La terre *gaste* où marche le fantôme éthéré de la dame blanche est un paysage aussi ordonné par la cruauté que la nature de Sade. Et là se situe sa spécificité.

Quelque cinq cents poèmes de l'œuvre d'Emily Dickinson, qui en compte environ mille huit cents, sont consacrés à la nature. Vers 1860, aux États-Unis, on ne saurait s'attendre à autre chose. On y trouve le principe d'incertitude et d'insignifiance qui régit le rapport au réel depuis le romantisme, mais l'idée d'une totalité perdue ou d'un idéal qui viderait la terre de sa substance pour la transmuier en une nostalgie contemplative ou, au contraire, qui induirait une poésie missionnaire capable de combler l'écart entre l'homme et la nature, fait défaut à tel point qu'on peut se demander si la question de la

transcendance elle-même n'est pas posée. Malgré toute l'importance que revêt pour elle le transcendantalisme, la poésie d'Emily Dickinson n'interroge pas la nature au moyen des correspondances. Si, dans les poèmes de jeunesse, la nature est conventionnellement perçue comme un réservoir de symboles, de plus en plus, c'est son caractère d'étrangeté immédiatement donné dans son incommunicabilité qui retient : la nature est le chaos incarné d'une parole truquée, un théâtre d'illusions qui ne sont même pas des ombres et dont le rôle est conditionné par la duplicité et rythmé par d'inquiétantes intermittences. Loin de l'idée de correspondances, l'image, souvent l'analogie, est le moyen d'aborder le chaos par le biais, le miroir, la surprise. Or, si l'existence de Dieu n'induisait pas une transcendance, qu'en serait-il du destin ? L'expérience du transcendant sans Dieu est celle du sublime dont la face cachée, celle de la vieille Baubo, est l'obscène. Le sacrifice de la Reine du Calvaire suppose toutes les mises en scène perverses. La métamorphose incessante du sujet en fait le lieu d'un foisonnement d'identités, des foules hantent le corps, le fouillent, le dépècent. Elles sont menées par l'instance d'étrangeté fondamentale que constitue l'âme car, comme chez Blake, l'Alliance est un marché de dupes, comme dans l'œuvre de Sade, Dieu est pervers, la forme de sa perversion est l'éclipse (L. 261). Nous sommes dans la présence mais, prisonniers du temps, nous ne savons pas lire, nous ne pouvons comprendre. Tel le destin de Moïse, sur le mont Nebo, voyant la terre promise mais condamné à mourir avant d'y entrer, malgré l'exode, la traversée du désert, la Mer Rouge, Pharaon et les sept plaies d'Égypte, par un Dieu cruel et éternel, celui de chaque homme.

*The man to die tomorrow
Harks for the Meadow Bird
Because its Music stirs the Axe
That clamors for his head (P. 294)*

L'homme qui doit mourir demain
Est attentif à l'Oiseau du Pré
Car sa Musique meut la Hache
Qui réclame sa tête.

Le temps constitue la seule marque de la différence que cet univers admet mais il n'inscrit que la perte puisque, dirigé vers le Dieu qui l'imposa pour prix de la distinction des choses, il ne peut

rien recueillir de la terre qui justifie le désespoir (P. 510) de l'être plongé dans le chaos³⁹ des manifestations naturelles. Autrement dit, ni l'espace ni le temps n'organisent le mouvement du monde : les conditions de possibilité de l'expérience sont interdites et c'est Dieu lui-même qui en a dépossédé sa créature dont, en retour, la dépossession devient le « titre divin ».

<i>Tittle divine – is mine !</i>	Titre divin – que le mien !
<i>The Wife – Without the Sign !</i>	Épouse – Sans le Signe !
<i>Acute Degree – conferred on me –</i>	Degré Aigu – à moi dévolu –
<i>Empress of Calvary !</i>	Impératrice du Calvaire !
<i>Royal – all but the Crown !</i>	Royale – Sans la Couronne !
(P. 1072, fragment)	

Dans le poème 348, l'attente du printemps est angoisse mortelle car toutes les manifestations de la nature, le premier cri de l'oiseau, les jonquilles dont « la mode si étrangère » perce comme un poignard, jusqu'au retour des abeilles dont le bourdonnement n'a pas de mot (*What word had they, for me ?*) et ne pense pas (*their unthinking Drums*), torturent avec une malignité qui n'a d'équale que leur fondamentale étrangeté :

<i>I dreaded that first Robin, so, [...]</i>	Je l'ai tant craint, ce premier Rouge-gorge [...]
<i>They-re here, though ; not a creature failed –</i>	Les voici pourtant ; aucune créature ne manque –
<i>No Blossom stayed away</i>	Nulle Fleur n'est restée en arrière
<i>In gentle deference to me –</i>	En manière de courtoise déférence envers moi –
<i>The Queen of Calvary –</i>	La Reine du Calvaire –
<i>Each one salutes me, as he goes,</i>	Chacun me salue, en passant,
<i>And I, my childish Plumes,</i>	Et moi, levant mon puéril Panache
<i>Lift, in bereaved acknowledgement</i>	Dans ma dépossession j'accueille
<i>Of their unthinking Drums –</i>	Leurs Tambours irréflechis ⁴⁰ –
(P. 348, fragment)	

Eye pour *I*, *bee* pour *be*, le poète s'avance masqué dans un monde où la nature est peinte avec du sang⁴¹ et la lumière blesse (P. 258) où les massacres de soleil servent de référent à la tendresse

(P. 1127). Le corps, soumis à telle souffrance, est menacé de démembrement « *Bone by Bone* », os à os (P. 599). Les volcans (P. 175, P. 601, P. 1146, P. 1677, P. 1705, P. 1748...) ouvrent des lèvres de corail et les cités fondent (P. 601), les paysages se dissolvent (P. 1247, P. 1126, P. 666), la douleur se confond avec le minéral et se tord de brutalité lente. Le gel, l'océan (violeur, P. 520), la tempête, le vent (chiens affamés P. 1694) brisent la vie sous toutes ses formes. La nature semble jouir de sa férocité : le soleil manie un fouet jaune (P. 1190), la lune est comme la tête qu'une guillotine aurait négligemment poussée de côté (P. 629), la neige et le vent sont des balais aux pointes d'acier (P. 1252), la mer est liée par des cordes de sable (P. 884), les baies ont des épines au flanc (P. 554), l'essence des roses est le don des vis (P. 675 : *The gift of Screws*). La loi naturelle est celle du désastre (P. 1114), l'ordre divin un pressoir mystique. Sur tout cela poussent des fleurs, jouent des papillons et se défont les nuages : paisiblement, érotiquement, mais la menace est partout présente :

*The veins of other flowers
The scarlet flowers are
(P. 811, fragment)*

Les veines des autres fleurs
Sont les fleurs écarlates

La nature n'est jamais plus vivante que lorsqu'elle baigne dans le sang :

*Whole Gulfs – of Red, and Fleets – of Red –
And Crews – of solid Blood –
Did place about the West – Tonigth –
As'twere specific Ground –
(P. 658, fragment)*

Des Golfs entiers – de Rouge, des Flottes – de Rouge –
Et des Équipages – de Sang solide –
Se sont établis vers l'Ouest – cette Nuit –
Comme en Terre conquise –

« Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire »⁴² écrit Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles*. Si la poésie d'Emily Dickinson a un caractère mystique, c'est avant tout en cela. La grammaire plutôt que d'allier, disjoint et multiplie à tous les niveaux : phonèmes, morphologie, syntaxe, strophe. La temporalité est bouleversée par tous les moyens

possibles et, exemple d'a-grammaticalité souvent corrigée, le – s – à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif, seule marque de la personne dans son inscription dans le temps que retienne la grammaire anglaise, est souvent omis. Le mouvement de la synecdoque, déséquilibré par l'abondance même de ses emplois, esquisse les bords du vide fondamental, décroche les effets de leurs causes, la partie du tout ; cause et totalité interviennent avec peine, comme pure résonance du mouvement lui-même ou sont tués. C'est une « syntaxe du conflit »⁴³, une « dialectique de la rage »⁴⁴ qui attribue un genre aux inanimés et prive le sujet de toute intégrité. En *raison* de quoi, comme pour Nietzsche, restent la joie et la beauté.

IV. *I reason, Earth is short
And anguish – absolute –
(P. 301, fragment)*⁴⁵

« [...] pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. »⁴⁶

Dans cette incarnation passionnelle du monde, deux choses mais elles n'en forment qu'une, permettent l'engagement de l'être parce qu'elles configurent la métamorphose : la poésie et l'amour, les deux viennent ensemble⁴⁷. Le maître identifie et emporte. Figure de l'amour, il est l'autre face de la mort car ici, comme chez Bataille, « la mort est apparemment la vérité de l'amour. Comme l'amour est la vérité de la mort »⁴⁸. La mort vérifie le désir : « *The Test of Love – is Death* – (P. 573, fragment). Mais c'est cela même qui engage la danse de l'être, dans son adhésion au « mouvement qui le veut périssable »⁴⁹, qui tantôt résiste et tantôt s'abandonne et, comme chez Nietzsche, trouve en cela l'expression de la joie. Aussi la résolution du questionnement théologique se trouve-t-elle en Éros et poésie et amour sont-ils, en puissance, sacrilèges⁵⁰. La poésie est avant tout sensualité, expression du désir dans son mouvement même, *gai savoir*,

et c'est pourquoi la retenue, l'aléatoire, l'ironie, l'insécurité même sont des assurances de la vie ⁵¹, peut-être conviendrait-il mieux de dire qu'ils en sont des expressions formelles :

*Delight is as the flight –
Or in the Ratio of it
(P. 257, fragment)*

Le Plaisir est comme l'envolée –
Ou en sa Proportion

À la prose ne s'oppose pas la poésie mais la possibilité qui en est l'essence même :

*I dwell in possibility –
A fairer House than Prose –
(P. 657, fragment)*

Je réside en possibilité –
Plus claire ⁵² maison que la Prose

Higginson rapporte à sa femme que, lors de sa première visite, Emily Dickinson lui a dit, une fois l'escalier descendu et, sans doute, ayant pris soin des fleurs :

If I read a book (and) it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way. (L. 342a)

Si je lis un livre (et) qu'il me fasse en tout le corps si froid qu'aucun feu ne pourra jamais m'en réchauffer, je sais que c'est de la poésie. Si je sens physiquement qu'on m'arrache le dessus de la tête, je sais que c'est de la poésie. Ce sont mes seuls moyens de le savoir. En existe-t-il d'autres. ⁵³

Myth Dickinson est donc bien l'héroïne, en atours gothiques, d'une fable amoureuse, mais ce serait plutôt celle, mystique, de Juliette (de Lorsange) amoureuse de Jaufré Rudel. À cette œuvre, autant qu'à celles qui ont trouvé place dans *La littérature et le mal*, s'accordent bien ces phrases de Georges Bataille :

À l'échelle de la perte illimitée, nous retrouvons le triomphe de l'être – auquel il ne manqua jamais que de s'accorder au mouvement qui le veut périssable. L'être s'invite lui-même à la terrible danse, dont la syncope est le rythme danseur, et que nous devons prendre comme elle est, sachant seulement l'horreur à laquelle elle s'accorde. Si le cœur nous manque, il n'est rien de plus suppliciant. Et jamais le moment suppliciant ne manquera : comment, s'il nous manquait, le surmonter ? Mais l'être ouvert – à la mort, au supplice, à la joie – sans réserve, l'être ouvert et mourant, douloureux et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée : cette lumière est divine.⁵⁴

Et *Myth Dickinson* :

*Rehearsal to Ourselves
Of a Withdrawn Delight –
Affords a Bliss like Murder –
Omnipotent, Acute –*

La répétition pour Nous-mêmes
D'un Plaisir Retiré –
Accorde une Félicité comme un Meurtre
Tout Puissant, Pénétrant –

*We will not drop the Dirk –
Because we love the Wound
The Dirk Commemorate – Itself
Remind us that we died. (P. 379)*

Nous ne lâcherons pas le poignard –
Car nous sommes amoureux de la Blessure
Que le Poignard Commémore – Qui
Nous rappelle que nous sommes morts.

NOTES

- 1 *Soft as the Massacre of Suns / By Evening's Sabres slain. (P. 1127)* (Tendre comme le massacre de Soleils / Détruits par les Sabres du Soir [ma traduction]). Emily Dickinson n'ayant jamais publié de son vivant, l'édition de son œuvre a posé divers problèmes. La première édition « corrigera » le texte des 116 poèmes constituant la première sélection et d'autres suivront qui auront le même penchant. Le classement des poèmes est évidemment une autre question importante. Il faut attendre 1955 et le passage des droits à l'Université de Harvard pour que Thomas Johnson établisse une édition complète des poèmes (puis des lettres) d'Emily Dickinson. Il tentera un classement chronologique essentiellement basé sur la graphologie (comparaison avec les lettres datées) ; dans son édition,

les poèmes et les lettres portent un numéro correspondant à ce classement. Cette édition fait autorité jusqu'en 1998 quand paraît le travail de R. W. Franklin, qui tente un nouveau classement des poèmes. Le présent article utilisera la numérotation Johnson, commune aux traductions françaises. Ainsi P. 1127 désigne le 1127^e poème de l'édition Johnson. Il en ira de même pour les lettres citées.

- 2 Marguerite Duras, *Emily L.*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 71.
- 3 Trois exemples parmi les plus célèbres et dont les titres sont en eux-mêmes révélateurs : Rebecca Patterson, *The Riddle of Emily Dickinson*, 1951 ; Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson : A Revelation*, 1955 ; et, en France, Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, 1993.
- 4 Voir Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon, 1993.
- 5 Plus encore si l'on songe au double sens anglais du terme qui lie forcément narration et imagination.
- 6 « Une plaisante ville de province, indiciblement tranquille les après-midi d'été ». Higginson rend visite à Emily Dickinson, le 16 août 1870. Il note cette remarque dans son journal. Cité par Thomas H. Johnson, *The Letters of Emily Dickinson*, Belknap Press, Harvard, 1958, vol. 2, L. 342a, p. 474.
- 7 Brownie dans *Emily L.*
- 8 « Une grande maison de juriste de comté, en briques brunes, avec de grands arbres et un vaste jardin. » C'est ainsi que Thomas W. Higginson décrit à sa femme la maison des Dickinson depuis Amherst à l'occasion de sa visite à Emily Dickinson. *Idem*, p. 473.
- 9 « *Emily never had any love disaster ; [...] Emily's so called « withdrawal from general society », for which she never care cared was only a happen.* » (Emily n'a jamais subi de désastre amoureux. Son prétendu « isolement du monde », pour qui elle n'a jamais eu grand intérêt, n'a été qu'un concours de circonstances.). Cité par Martha Nell Smith, *Rowing in Eden : Rereading Emily Dickinson*, University of Texas Press, Austin, 1992, p. 97.
- 10 « La mère est morte d'abord, et puis le père. » *Emily L.*, op. cit., p. 70.
- 11 Mabel Loomis Todd décrit ainsi Emily Dickinson en 1881 : « *I must tell you about the character of Amherst. It is a lady whom the people call the Myth. She is a sister of Mr. Dickinson and seems to be the climax of the family oddity. [...] No one knows the cause of her isolation, but of course there are dozens of reasons assigned.* » (Il faut que je te parle du personnage d'Amherst. C'est une dame que les gens appellent Myth Dickinson [jeu sur *miss* et « mythe »]. C'est

l'une des sœurs de M. Dickinson et elle semble être le comble de la bizarrerie familiale. [...] Personne ne connaît la raison de son isolement, mais bien entendu des douzaines de raisons sont avancées.). Cité par Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, 2 vols., Yale University Press, New Haven, 1960, volume II, p. 357.

- 12 « Elle a laissé tomber ses petites sandales d'enfant en coton rose, plates. Ses habits sont bien des nippes de jeunes en faux satin ou en soie japonaise. » *Emily L., op. cit.*, p. 141.
- 13 « Elle regarde le sol. Son corps caché est devenu visible. Il est visible qu'il est mortel. Ce corps, il est habillé comme une jeunesse, de nippes usées de la jeunesse, avec, aux doigts, les diamants et l'or des parents du Devon. » *Idem*, p. 32.
- 14 T. W. Higginson décrit l'apparition d'Emily Dickinson lors de leur première rencontre dans la lettre adressée à sa femme : « *She came to me with two day lilies which she put in a sort of childlike way into my hand and said « These are my introduction » in a soft frightened breathless childlike voice – and added under her breath Forgive me if I am frightened ; I never see strangers and hardly know what I say – but she talked soon and thenceforward continuously »* (Elle vint à moi avec deux lis fraîchement cueillis qu'elle me mit dans la main d'une manière comme enfantine et dit, un peu essoufflée : « Ils sont mon introduction auprès de vous » d'une voix enfantine, douce et effrayée – et elle ajouta à voix basse Pardonnez-moi si je suis effrayée ; je ne vois jamais d'étrangers et je sais à peine ce que je dis – mais bientôt elle se mit à parler et dès lors ne s'interrompit plus), Thomas H. Johnson, *The Letters of Emily Dickinson, op. cit.*, p. 473. Vingt ans plus tard, il se souviendra de cette première rencontre en ces termes : « *The impression undoubtedly made on me was that of an excess of tension, and of an abnormal life.* » (J'eus l'indubitable impression d'un excès de tension et d'une vie anormale.), *idem*, p. 476, L. 342b. Lors de leur seconde (et dernière) rencontre, en décembre 1873, la cérémonie se répétera à l'identique : « *I saw my eccentric poetess Miss Emily Dickinson who never goes outside her father's grounds and sees only me and a few others. [...] She glided in, in white, bearing a Daphné odora for me, and said under her breath « how long are you going to stay. » I'm afraid Mary's other remark « Oh why do the insane so cling to you ? » still holds.* » (J'ai vu mon excentrique poétesse Miss Emily Dickinson qui ne sort jamais du domaine de son père et ne voit que moi et quelques autres. [...] Elle s'est glissée dans la pièce, vêtue de blanc, tenant

une branche de Daphné odora pour moi, et m'a dit à voix basse « combien de temps allez-vous rester ? » J'ai bien peur que la remarque de Mary « Oh pourquoi les fous s'accrochent-ils tellement à toi ? » demeure juste.). Mary est la femme de T.W. Higginson, la lettre est adressée à ses sœurs, *idem*, p. 518 et 519.

- 15 « Elle aimait. Elle était ou se croyait aimée. Ils conviennent de noces blanches (l'importance du blanc dans la vie et l'œuvre d'Emily Dickinson pourrait se rattacher à cela), des noces mystiques, consacrés secrètement l'un à l'autre par l'amour. Elle affrontera tout, l'impossibilité ou l'absence. Il part. Et puis quelque chose se produit qui la laisse en face du néant. Il faut endurer, avec l'absence, l'abandon. À partir de cette *histoire ordinaire* elle édifiera une poétique du Rien, par excès d'absolu, si l'on ose dire. [...] Non que Dickinson *sublime* comme on dit si affreusement : son unique nécessaire lui est retiré (*withdrawn*), elle s'en remet entièrement à l'esprit – quoi lui reste d'autre ? « Un peu aride le délice » : elle souffre « l'extraction (d'elle)-même / Ou du monde » – d'où la tonalité mystique des poèmes, *sublime* par force. » Ces quelques lignes sont extraites de la préface de la traduction française des lettres au maître : Emily Dickinson, *The Master Letters*, Cazimi, 1997, traduction C. Prache, préface O. des Fontenelles. La citation est tirée de la préface, p. 7 et 8 de l'ouvrage.
- 16 Cf. Camilia Paglia, *Sexual Personae, Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, Random House, New York, 1991.
- 17 *Dear Sue – With the exception of Shakespeare, you have told me of more knowledge than anyone living – To say that sincerely is strange praise – (L. 757)* « Chère Sue – À l'exception de Shakespeare, tu m'as appris plus de choses qu'aucun être vivant – Dire cela sincèrement est une étrange louange ».
- 18 Christine Savelin, « Le secret biographique, effacement et justification », *L'Auteur à l'œuvre*, textes réunis par P. Di Mascio, E.N.S. Éditions, Fontenay / Saint Cloud, p. 150. Voir aussi, du même auteur, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon, 1993.
- 19 L. 272, L. 290 et L. 650.
- 20 Que Steerforth appelle « Daisy ».
- 21 Voir à ce sujet Martha Nell Smith, *Rowing in Eden : Rereading Emily Dickinson*, University of Texas Press, Austin, 1992 (essentiellement le chapitre 3).
- 22 Au sens où Nathaniel Hawthorne, contemporain d'Emily Dickinson, emploie ce terme pour le différencier de « *novel* ». Voir la préface qu'il rédige pour *The House of Seven Gables*. Écrire des « romances », c'est

d'abord revendiquer une certaine latitude par rapport au genre romanesque fondé sur le principe de vraisemblance et donc de causalité. Si la fonction de la romance est de présenter la « vérité du cœur humain », son auteur est libre de donner cette vérité sous les couleurs et dans la lumière (ou l'ombre) qu'il désire. Sa seule astreinte est de ne pas céder à la facilité car la romance, et N. Hawthorne y insiste particulièrement, en tant qu'œuvre d'art, est soumise à des lois.

- 23 Voir à ce propos : Dancen Wardrop, *Emily Dickinson Gothic*, University of Iowa Press, Iowa City, 1996.
- 24 La fascination d'Emily Dickinson pour la mort et tout son cérémonial n'est plus à démontrer mais on n'insistera jamais assez sur l'abondance des poèmes qui mettent en scène l'instant de la mort, la mort vécue. L'occurrence la plus célèbre, et peut-être la plus étrange, en est le P. 712 où la mort est présentée sous les traits d'un amant qui vient chercher sa maîtresse pour la promenade en calèche traditionnelle des *valentines*, poèmes d'amour que l'on s'adresse à la Saint-Valentin. Voir aussi P. 445 : *'Twas just this time, last year, I died*. (C'était exactement à cette époque, l'année dernière, que je suis morte.) ; P. 465 : *I heard a Fly buzz – when I died* – (J'ai entendu une Mouche bourdonner – à ma mort –) ; P. 692 [avant dernier vers] : *'Tis Dying – I am doing* – (C'est mourir – ce que je fais –) etc.
- 25 P. 441, fragment. « Ceci est ma lettre au Monde / Qui ne M'écrivit jamais ».
- 26 *Emily L., op. cit.*, p. 136.
- 27 Cf. le prologue de *La Lettre écarlate*, intitulé « La maison des douanes ». Cf. aussi l'épisode de M. de l'Aubépine. On pourrait aussi, à propos de l'ambiguïté du rôle du narrateur dans la littérature de cette génération, faire référence aux deux chapitres liminaires de *Moby Dick* qui conduisent à (et construisent) la fameuse formule qui ouvre le chapitre 1 : « *Call me Ismahel* ». On pourrait aussi évoquer *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*. Remarquons qu'il s'agit là, à chaque fois, de romans.
- 28 Ou plutôt si, un seul et célèbre d'autant qu'il ne ressemble en rien à un portrait mais composerait aisément une *Melancholia*, adressé à T. W. Higginson qui, en juillet 1862, au début de leur correspondance, lui demande un portrait. Cf. Thomas Johnson, *The Letters of Emily Dickinson*, *op. cit.*, vol. II, p. 411. L. 268. Voir aussi L. 261, p. 404.
- 29 « *When I state myself as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person.* » : « Lorsque je me déclare Représentante du Vers

- cela ne signifie pas – moi – mais une personne supposée. » *Idem*, L. 268, p. 412.
- 30 Autre candidat sérieux à la maîtrise.
- 31 Le poème dit précisément « *owner* », « propriétaire ». Le terme de *Master* se trouve au vers 14.
- 32 Mabel Loomis Todd, qui avec Thomas Higginson publiera pour la première fois un recueil posthume de poèmes d'Emily Dickinson, et puis sa fille, Millicent Todd Bingham (qui écrit *Emily Dickinson : A Revelation*) ont largement contribué à orienter « l'énigme » Dickinson selon certains axes de lecture. Voir à ce propos et plus précisément en ce qui concerne les « *Master Letters* » : Martha Nell Smith, *Rowing in Eden : Rereading Emily Dickinson*, *op. cit.*, chapitre 3, p. 97 à 127.
- 33 L. 781 : « *All we secure of Beauty is it's Evanescences* – » (à Emily Fowler Ford, vers Novembre 1882).
- 34 *Emily L.*, *op. cit.*, p. 99 et 100.
- 35 Edgar Allan Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym, Œuvres en prose*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1979, p. 688.
- 36 Cf. encore P. 441 : *This is my letter to the World / That never wrote to Me* – mais aussi 1748 (Fragment) : *If nature will not tell the tale / Jehovah told to her / Can human nature not survive / Without a listener ?* (Si la nature ne révèle pas le conte / Que lui fit Jehovah / Se peut-il que la nature humaine ne survive pas / Sans quelqu'un pour l'écouter ?)
- 37 Cf. Claude Richard, *Lettres américaines*, Alinea, Aix-en-Provence, 1987.
- 38 Pour paraphraser Yves Bonnefoy à propos de *The Waste Land* de T. S. Eliot, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1992, p. 123.
- 39 Voir Georges Bataille : « L'enfer est l'idée faible que Dieu nous donne involontaire de lui-même ! » Préface à *Madame Edwarda*, Union Générale d'Éditions, collection 10 / 18, Paris, 1979, p. 19.
- 40 La traduction adoptée pour l'avant-dernier vers est celle de G. J. Forgue : *Emily Dickinson, Poems / Poèmes*, Aubier-Flammarion, Paris, 1970, p. 99.
- 41 Achab la voit peinte comme une putain.
- 42 Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, GF Flammarion, Paris, 1985, p. 93.
- 43 Cf. Shira Wolosky, « A Syntax of Contention », *Emily Dickinson, Modern Critical Views*, Chelsea House Publisher, New York, 1985 (première publication dans *Emily Dickinson, A Voice of War*, Yale University Press, Yale, 1984).

- 44 Cf. Sharon Cameron, « "A loaded Gun" : The Dialectic of Rage », *Emily Dickinson, Modern Critical Views*, Chelsea House Publisher, New York, 1985 (première publication dans *Lyric Time*, John Hopkins Press, 1979).
- 45 (Je raisonne, la Terre est courte / Et l'Angoisse – absolue –).
- 46 *Emily L.*, *op. cit.*, p. 135.
- 47 P. 1247 : *The two coeval come*.
- 48 Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1990, p. 12. Bataille écrit cela à propos de l'œuvre d'Emily Brontë.
- 49 L'expression est de Bataille dans sa préface à *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 19.
- 50 Cf. P. 640, P. 1247 etc.
- 51 P. 1434 : *In insecurity to lie / Is Joy's insuring quality* (fragment) (Reposer dans l'insécurité est la qualité de garantie de la Joie).
- 52 *Fair* signifie beau, clair, juste.
- 53 Thomas H. Johnson, *The Letters of Emily Dickinson*, *op. cit.*, p. 473 et 474. Voir aussi : « *I noticed that Robert Browning had made another poem, and was astonished – till I remembered that I, myself, in my smaller way, sang off charnel steps* » (L. 298) « J'ai remarqué que Robert Browning avait fait un autre poème, et j'en ai été étonnée – jusqu'à ce que je me souvienne que, moi-même, en ma plus petite manière, chantais depuis des escaliers de chair » *idem*, p. 298 (Lettre adressée aux sœurs Norcross, peut-être vers 1864).
- 54 Georges Bataille, préface à *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 19 et 20.

Le retour du refoulé :
« La Bête dans la jungle » de Henry James
et *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras

Nancy BLAKE

I

Publiée pour la première fois en volume en 1903, « La Bête dans la jungle »¹ fut reprise, remaniée et ré-éditée dans le volume 17 de l'édition de New York, qui s'ouvre sur « L'Autel des morts ». Dans cette édition définitive une préface nous indique que ce récit y trouve sa place en raison de la nature de son protagoniste, « un autre de ces pauvres messires sensibles, partenaire digne de Stransom de "L'Autel" ». En effet ce volume présente une véritable procession de héros semblables : « ma prédilection avérée pour ces pauvres messires sensibles me fait presque rougir tandis que j'avance ! » (IX). Peut-être encore plus curieux est le choix du terme « partenaire » (*to mate* = épouser) : un mariage jamesien serait ainsi une conjugaison d'individus semblables, sinon identiques, ce serait le désaveu de toute différence.

Dans l'édition de New York chaque récit introduit un personnage qui est d'abord *persona*, c'est-à-dire masque, dont l'existence est purement sociale, spectacle, performance. Le héros investit la représentation au prix de toute possibilité de vie intérieure (« *inner self* »). C'est en tout cas l'impression qu'on en a car, de fait, cette existence théâtrale sert de trompe-l'œil, de paravent, qui permet au héros un espace où se déroulent la vie privée et l'énonciation de sa vérité propre. Sans cet espace privé, le moi est exilé.

La préface nous parle de ces protagonistes remarquables à cause d'une présence intense, mais une telle présence implique du coup *an absolutely blank reverse*² ou bien *a starved residuum*³ (XV). Ce que « La Bête dans la jungle » nous montre c'est, en premier lieu, la nécessité d'un regard qui crée un espace où exister. Hors cet espace, on se retrouve de l'autre côté du miroir, de l'autre côté de l'événement aussi, là où on peut en parler car le langage sert de miroir : « Ceci, voyez-vous, est l'autre bord. » (112).

Se voir dans l'autre, c'est être capable de se voir dans le temps, se voir vieillir. James traite ici de son célèbre thème du « trop tard », comme il le traite à cette même époque dans son chef-d'œuvre *Les Ambassadeurs*. Se voir dans le miroir, c'est se voir mortel. Pourtant dans le regard de l'autre on est toujours image. Paraître en public signifie envoyer une image publique comme déléguée, c'est se procurer un « lieu-tenant », qui aura pour fonction la confrontation du désir de l'autre (voir Kafka, *Préparatifs de noces à la campagne*).

Quand je dis l'autre, j'entends introduire la place de la femme dans l'univers de James. Ambiguë, la femme oscille entre identité et différence. Un personnage dans la nouvelle « Une Vie privée » se trouve face à face avec « cette réplique de lui-même que lui offre en plus intime sa femme légitime » (227). Mais il faudrait revenir sur cette conjonction entre la femme et la loi.

Au départ de toute intrigue jamesienne un protagoniste, le « pauvre monsieur sensible » qui se présente comme dépourvu de désir à la rencontre d'une femme qui est, quant à elle, mue par le plus impitoyable des désirs, le désir d'être l'objet du désir d'un autre. C'est

la situation de base dans cette étrange double contrainte que James n'a jamais fini d'explorer. Tout désir est le désir de faire naître le désir hors de l'enceinte fortifiée du moi. Tout refus de désir est le refus de l'aliénation impliquée dans la découverte que le désir est toujours désir de l'autre.

*

Résumer « La Bête dans la jungle » est chose simple car celle-ci est l'histoire « de l'homme de son époque, l'homme, à qui rien ne devait arriver dans ce bas monde » (125). La nouvelle s'ouvre sur la rencontre de John Marcher et de May Bartram qui se rendent compte immédiatement qu'ils se sont déjà connus voici une bonne dizaine d'années. La scène participe du *déjà vu*. D'emblée le savoir supérieur de la jeune femme est flagrant. May Bartram sait ; elle se souvient de chaque circonstance de cette première rencontre tandis que Marcher cherche en vain parmi les images oubliées de son passé. May n'avait pas « perdu le fil ». Et si May Bartram connaît le passé, elle possède aussi la clé de l'avenir. Il y a dix ans, alors qu'ils venaient de faire connaissance, John Marcher lui avait confié un secret. Il avait révélé une prémonition au sujet de son propre avenir. Marcher a toujours eu la conviction d'un destin extraordinaire qui l'attendait. Pour décrire ce quelque chose d'inconnu, d'indéfinissable, il emprunte l'image de la bête dans la jungle. Lors d'une promenade en barque sur la baie de Naples, Marcher avait révélé sa vision d'un destin hors du commun à cette jeune fille. Seulement, lors d'une deuxième rencontre dix ans après, il n'a plus aucun souvenir d'avoir fait cette confidence.

Puisqu'il n'a jamais parlé à qui que ce soit de sa conviction intime et puisque May Bartram croit, a toujours cru, en son destin, Marcher lui demande de monter la garde à ses côtés, d'attendre avec lui l'arrivée de l'événement inconnu. Des années passent jusqu'à ce qu'à la fin Marcher se voit obligé de reconnaître que si lui ne sait toujours pas ce que l'avenir lui réserve, May, quant à elle, ne le sait que trop bien. Le fait est que l'ampleur de son savoir à elle fait écran

pour Marcher : elle sait et elle ne peut pas le dire. May Bartram meurt et elle emporte avec elle le secret de Marcher, laissant le héros à son introspection impuissante, un homme abandonné par son destin.

*

Dès le départ la nouvelle introduit le thème du double. La scène s'ouvre dans un manoir anglais rempli de convives issus de la société londonienne. Pour goûter les plaisirs des vieilles demeures nobles, il faut être deux. Un visiteur solitaire se trouverait dépourvu devant ses propres sensations car la présence d'un témoin est nécessaire si on doit réagir : pour ressentir il faut pouvoir signifier : « Quand ils étaient deux, soit ils mélangeaient leurs petits cris extasiés, soit ils partageaient un silence encore plus riche en significations... » (61-62). La conscience ne peut s'extérioriser sans la présence d'un autre. « La Bête » pose le problème de l'identification. En faisant cela, le récit dévoile l'existence d'un sujet archaïque, le produit d'un vécu, et la découverte de ce sujet implique des recherches de type archéologique comme Freud le savait si bien. Lors de leur première rencontre John et May se souviennent d'« un orage survenu qui avait fait fureur autour d'eux avec une telle violence qu'ils furent forcés de s'abriter dans une galerie de fouilles – cet incident ne s'était pas produit au palais des Césars, comme le croyait Marcher, mais à Pompéi, et à un moment où ils avaient été présents lors d'une découverte importante. » (65).

Le héros John Marcher s'est toujours vu comme un être à part. Pourtant, à l'occasion de cette seconde rencontre avec May, il découvre que partager son secret implique le dédoublement de l'être : « Il s'était vu pendant si longtemps comme un être solitaire, et voilà qu'il n'était point seul, point du tout. Il ne l'avait pas été, pas un moment – depuis cet instant à bord de la barque à Sorrente » (71).

La situation est en effet assez paradoxale : afin de goûter sa propre existence, on a besoin du mandat fourni par l'autre (car le désir se trouve toujours miné par le doute), et pourtant, le vécu ne peut qu'être singulier, comment donc le partager ? *Hic meus est dies !* disent

les soldats mis en scène par Cornelius Severus étendus sur l'herbe au coucher du soleil à la veille d'une bataille. « Ce jour est encore à moi ! », ce que Sénèque le Père lit comme l'expression admirable de la solitude de chacun face à son propre destin. C'est séparément que ces légionnaires plongeront dans l'abîme.

Marcher ne sait pas comment définir la place de May à ses côtés :

Sa conviction, son appréhension, n'était certes pas un privilège qu'il aurait pu inviter une femme à partager avec lui, et le résultat de cette logique constituait tout son dilemme. Quelque chose l'attendait parmi les tours et détours des mois et des années, comme une bête accroupie avant de sauter. Peu importait que le fauve l'achève ou soit achevé par lui. Ce qui importait c'était le saut inéluctable de la bête ; et la leçon à en tirer était qu'un gentilhomme de cœur ne se fait pas accompagner par une dame pour une chasse aux tigres (79).

Afin de mieux cerner le fonctionnement de ce texte, il convient de regarder de près un des traits linguistiques qui marque les textes de James. Il s'agit de son emploi du déictique. Tandis que le pronom déictique suggère un référent, il indique en même temps l'existence d'un autre signe. Le déictique confine au métalinguistique. Il suppose l'existence de quelque chose de non nommé, permettant ainsi la polysémie, le jeu, l'ambiguïté. C'est dire que, grâce au déictique, le sujet parlant arrive à fonctionner à plusieurs niveaux linguistiques à la fois. C'est probablement pour cette raison que le déictique s'emploie dans tout discours où l'identité du sujet est interrogée. Les enfants qui font l'apprentissage de la langue affectionnent le déictique, disant : « C'est David », avant de maîtriser l'emploi du pronom personnel « je ». Les psychotiques aussi ont souvent recours au déictique dans leur délire. Dans les deux cas, « c'est » apparaît pour pointer quelque chose qu'on ne peut bien cerner, quelque chose qui échappe toujours grâce au glissement entre sujet et objet, entre le même et l'autre.

Ce qui déterminait la parole qui l'avait choqué à l'occasion de leur rencontre n'a guère d'importance ; ce ne serait probablement que des mots quelconques prononcés par lui presque sans arrière-pensée – prononcés tandis qu'ils s'attardaient ou avançaient lentement ensemble après avoir renoué (65).

Cette phrase introduit la nouvelle. L'emploi de « *what* » (ce que) est une signature jamesienne. Bon nombre de ses textes débutent de la sorte : « Ce que tout ceci veut dire n'a guère d'importance, ne sera jamais révélé, était bientôt oublié ». Il ne s'agit donc jamais de substituer un mot à une chose, mais bien plutôt d'évoquer un nom sans jamais le prononcer, de se hâter en revanche de le recouvrir des voiles innombrables du langage jamesien. Même si, exceptionnellement, il arrive à James de produire un référent, celui-ci sera le plus souvent abstrait, ou ce sera quelque chose qui ne se fait sentir comme présence qu'au moyen de son absence. Remarquable chez James est la négation du non-nommé « ce qu'il fixait bientôt c'était le vide de sa vie dont il avait fait le tour » (125), « [...] ce qu'il lui avait dit [...] était que c'était elle ce quelque chose qu'il avait raté » (125). De façon analogue, James se sert volontiers de questions rhétoriques. Marcher se demande « quelle blessure cela révélait, quel mal impossible à guérir. Qu'avait-il eu, cet homme, pour que, l'ayant perdu, il puisse autant saigner et pourtant survivre ? » (124). La question jamesienne n'admet pas de réponse car elle suppose l'innommable. En revanche ce qui est susceptible d'expression est indifférent, banal, vulgaire : « ce qui était partout palpable pour lui était le fait que pour un homme qui avait connu ce qu'il avait connu, le monde entier n'était que bassesse et vanité » (119).

Outre l'emploi du déictique, nous pouvons noter un glissement peu ordinaire de la perception du temps. L'événement attendu, le saut de la bête, occupe toute la place, Marcher ne vit pas au présent mais plutôt dans l'attente de son avenir : « [...] c'était toujours à venir. Cela le rendait présent. » Au décès de May, le texte dit que désormais l'événement est à voir au passé sans que Marcher en ait pris connaissance, c'est dire que pour lui le temps linéaire est troué. L'absence d'avenir est l'absence de l'autre de soi, du double : « [...] il me semble

que je le préférerais présent, comme vous dites, plutôt qu'absent grâce à votre absence » (112). Sans attente, point de vie : l'absence devient absolue, « l'absence de tout ».

L'histoire présente la révélation de l'identité dans un vécu marqué par l'inconnu. Marcher ne sait comment nommer sa phobie : « [...] n'est-ce pas qu'un homme courageux sait de quoi il a peur – ou n'a pas peur ? je ne le sais pas, voyez-vous. Je ne le focalise pas. Je ne peux le nommer » (88). Mais en même temps le héros se rassure grâce au miroir que lui tend May. Il ne se rend compte du passage du temps qu'en voyant les rides se dessiner sur son visage à elle : « Si elle se faisait vieille, ou presque, John Marcher ne l'était certainement pas moins, et pourtant c'était la démonstration qu'elle lui en présentait, et non la sienne, qui lui révélait cette vérité » (95). Si l'identification existe, elle ne devient possible que grâce à la maladie, à la mort : grâce à sa fragilité, la femme devient contenant, forme, voire masque de la substance qui n'est autre que l'être même du héros. Marcher contemple la maladie de l'autre « [...] qu'il finit par voir comme s'il s'agissait de quelque chose qui aurait défiguré sa propre façade » (96).

Il existe une deuxième technique chez James qui fonctionne de façon comparable au déictique. Il s'agit de l'emploi du terme « *everything* », espèce d'hyperbole que l'on retrouve partout dans la prose de la maturité du Maître. Voici les deux protagonistes face à face en présence de l'innommable. May : « [...] nous avons eu des jours où nous avons pensé quasi n'importe quoi » (*anything*). Marcher : « tout » (*everything*). Cet « *everything* » recouvre le regard de la bête. C'est donc une métaphore, mais d'un type particulier parce qu'ici le terme ne fournit aucune image, mais plutôt une globalité opaque. Qui plus est, pour faire appel au caractère obsessionnel de l'image, James a recours à la redondance : « les yeux mêmes de la bête même » (87).

Nous considérons ici un trait fondamental de l'art de James : il est capable de s'exprimer de façon élégante en brochant un thème sans pouvoir prononcer le mot, sa syntaxe lui fournit une structure admirable pour construire le « je ne sais quoi », et, de fait, la langue de

James ne sert qu'à la circonlocution. Le résultat peut rappeler une forme d'aphasie. James est le maître de la paraphrase. Tout se passe comme s'il fallait choisir entre le mot et la chose. L'aphasie est un fonctionnement qui rend la traduction impossible ; le malade peut parler facilement, voire brillamment, mais, en revanche, il ne pourra fournir un synonyme, parfois il ne pourra même pas répéter un syntagme, pris comme il est dans la fuite en avant.

Ainsi, si « La Bête dans la jungle » ne nous donne que peu d'action, si l'intrigue en est pauvre, le récit est riche en métaphores. Du point de vue de la syntaxe et de la sémantique, la phrase jamesienne se construit grâce à une relation d'implication. La limite topographique, fournie par la ponctuation, semble employée à regret. Ces phrases qui sont souvent fort longues paraissent déborder le point final. La métonymie dans ces textes fonctionne dans une ambiance de la relation sous-entendue si bien qu'une phrase sans image ou comparaison se lie par métonymie à la phrase suivante pour participer à la mise en place d'une description d'objet désigné grâce à la métaphore. Bien entendu, chez James, l'image est toujours insuffisante, en deçà de l'objet.

Le texte vise la bête depuis sa première phrase. À travers une jungle d'images, l'intrigue traque sans fin et de façon impitoyable cette bête-là. L'échec de l'effort pour faire coïncider l'objet de la chasse et les mots de la métaphore fournit une lecture, non du secret de John Marcher, mais plutôt du fonctionnement du désir d'inconnu en tant que tel.

Si James ne nous avoue jamais de quoi il parle, il nous fait une démonstration admirable du fonctionnement du langage qui exprime le mieux quand il dit tout autre chose. James mise sur les potentialités d'engouement, de séduction, de pièges dans l'emploi du langage. Le lien entre John Marcher et May Bartram est un lien fait de mots. Le héros se sert de la femme pour parler une menace qui le fait souffrir tout en lui permettant de se donner une contenance. Sans le témoin, le tiers, son moi perdrait sa consistance :

« – Alors le pire, nous ne l'avons pas envisagé. Je pourrais y faire face, je crois, si je savais ce que vous en pensez. J'ai l'impression...c'est comme si j'avais perdu la possibilité de concevoir certaines choses ». Et il se demanda s'il avait l'air aussi vacant qu'il disait. (101)

Le vide de l'ignorance surgit dès que le regard de l'autre fait défaut. Il arrive dans la psychose que le non-dit apparaisse sous la forme d'un secret parce qu'il y a véritable ignorance en ce qui concerne un sujet fondamental. C'est à partir de ce blanc que s'élabore le délire. Pour mériter l'adjectif « fondamentale », cette ignorance doit obligatoirement porter sur une des dichotomies fondamentales de l'existence humaine : la différence des sexes, la différence entre les générations, la séparation entre la vie et la mort.

Le trou d'ombre de John Marcher se situe de façon évidente au niveau de son incapacité à reconnaître l'amour que May Bartram lui témoigne. Un tel trou fait surgir l'effort pour le boucher tant bien que mal, car le sujet essaie de maintenir une part d'autonomie au moyen d'une production de pensées aussi abondantes que délirantes, ou bien, et c'est là le cas de Marcher, il réitère une unique croyance personnelle. Son image de la bête dans la jungle résonne avec certaines constructions phobiques : la bête est le nom donné à l'inconnu, au destin impossible à connaître.

Au sein du social, Marcher est capable, comme tout un chacun, de porter un masque. Et cependant, May, elle, voit son vrai visage. Qui plus est, elle le voit, non pas seulement de l'extérieur, mais encore, et c'est cela qui nous arrête, elle semble voir le monde depuis le centre du héros : elle voit avec ses yeux à lui :

Il n'y avait que May Bartram qui avait réussi, et elle y était arrivée au moyen d'un savoir indescriptible, elle avait réussi le tour et elle rencontrait simultanément, ou peut-être n'était-ce qu'à tour de rôle, ses yeux à lui d'en face et aussi unissait son regard au sien, comme si elle lisait par-dessus son épaule, en fait elle regardait avec ses yeux à lui (117).

Cette femme, comme l'homme au sable d'Hoffmann, est une voleuse d'yeux. Petit à petit, elle vole et la vision et le destin.

A la mort de May Bartram, Marcher se sent perdu et il ne peut faire le deuil de son moi absent. Ainsi sa conscience devient-elle, dans la métaphore jamesienne, son enfant : « L'étoffe perdue de la conscience devint alors pour lui pareille à un enfant perdu ou enlevé, et lui était le père inconsolable qui la cherchait sans relâche.... » (117).

Le récit de James nous montre donc le meurtre de l'autre en tant qu'autre, afin de préserver intacte et immortelle l'image idéale du moi. Marcher se rend sur la tombe de May puisque ce n'est qu'à cet endroit qu'il se sent chez lui, qu'il se retrouve « en sa propre présence » (120). Devant la tombe il retrouve le tiers, le témoin qui lui permet de se contempler tandis qu'

Il parcourait les années au bras d'un compagnon qui n'était autre, et c'était merveilleux ainsi, que lui-même, mais jeune. Et ils se promenaient, chose encore plus merveilleuse, autour d'une troisième présence qui elle restait immobile, fixe, mais dont les yeux bougeaient avec le mouvement des deux autres et ne cessaient jamais de les suivre. Sa position à elle leur permettait de s'orienter. (121)

Entre l'objet et l'image, Marcher se balance en raison du dédoublement introduit par la métaphore. Le plaisir du déplacement, de la substitution, définit le narcissisme. C'est la contemplation du double, la jubilation à la redécouverte de l'image idéale de soi-même et, ce qui importe encore davantage, la maîtrise de cette image, le contrôle de son absence, cela constitue une victoire sur la mort.

Que faire alors si cette image contemplée se révèle comme entièrement autre, non seulement étrangère mais excluant pour le sujet toute possibilité de fonder son identité par l'altérité ? Une fois, alors qu'il se rend sur la tombe de May, Marcher rencontre un homme en deuil. Tandis que son regard rencontre les yeux d'un autre, le monde de Marcher s'écroule, car l'autre n'est pas le même. Ce visage « fit face à celui de Marcher... son regard faisant l'effet d'une lame qui taille... Il en souffrait si profondément qu'il tressaillait sous l'assaut

sans pitié » (122). L'autre rend manifeste le visage de la souffrance. Il exhibe la passion si bien que Marcher doit se rendre compte qu'il est toujours resté étranger à une telle émotion.

Il avait vu à l'extérieur de sa propre vie, il n'avait pas appris de l'intérieur ce qu'était le deuil d'une femme aimée pour elle-même, telle était la leçon reçue de sa contemplation du visage de l'autre.... (122).

À travers la nouvelle de James, la bête est la figure du destin. Le destin est une loi, loi inconnue, inconnaissable : « On est entre les mains de sa loi – il n'y a rien à y faire. En ce qui concerne la forme que la loi va emprunter, sa manière d'opérer, cela ne nous regarde pas ». May Bartram connaît l'inconnaissable. Elle revêt l'apparence d'une déesse ou sibylle. Quand elle parle, elle prend « la voix de la loi ». La plupart du temps cependant, elle garde le silence. L'image la plus frappante, parmi une multitude d'images qui surgissent pour désigner cette femme aux yeux de Marcher, est celle d'« une sphinge sereine et exquise, mais impénétrable ».

Dans la mythologie grecque, le destin est à l'origine la déesse Moiea (Moire). Plus tard vint une élaboration de cette figure pour donner naissance aux trois sœurs qui s'occupent du fil de la vie humaine. May fait écho au printemps et semble donc participer aux forces de la vie, pourtant son nom n'est pas très éloigné de Moiea, le destin. Bartram contient « barre », c'est la séparation et « trame », comme la « Figure dans le tapis » le suggère, le dessin préétabli d'une existence. Il est certain que May Bartram tient le fil de la vie de Marcher.

À moins qu'elle ne soit à lire comme la véritable figure du danger qu'il redoute car elle le regarde à un moment donné « avec les yeux mêmes de la bête même » et la répétition de « même » sert à pointer l'inquiétante étrangeté qui rôde. La « barre » de son nom implique une différence que Marcher ne peut reconnaître ; la « trame » reste inextricable. Et si le destin n'était qu'un autre nom du désir ?

La conclusion du texte nous présente une évolution de la métaphore vers l'hallucination. Le héros meurt de ne pas savoir, de ne pas voir, la féminité en tant qu'autre. À travers le texte, Marcher a toujours vu l'image de la bête en tant que menace venue de l'extérieur. Il la voit au futur afin de pouvoir vivre dans le monde du présent. Dépourvu de son image, Marcher perd et présent et monde. Incapable de suivre le fil que May Bartram devait tenir, le fil de la métonymie, le fil des générations, Marcher assiste à la rupture de sa chaîne de métaphores.

II

En 1962 Marguerite Duras adapte « La Bête dans la jungle » pour le théâtre. Presque vingt ans plus tard, en 1981, elle en produit une deuxième adaptation. L'auteur explique dans un article son besoin de revenir à ce récit et elle précise que, dans sa première version, elle a respecté les changements de scène du texte de James. John et May se retrouvent au départ dans le vieux manoir appartenant à la tante de May pour ensuite poursuivre leur relation à Londres où tous deux habitent. Duras note qu'elle a toujours compris que le choix de Londres permet à James de confronter l'histoire d'amour à un monde extérieur périlleux ; la grande ville est le lieu où s'éprouve la fidélité. Dans sa deuxième version, Duras garde le salon du manoir comme décor pour l'intégralité de sa pièce. Elle dit qu'elle a fini par comprendre que l'histoire d'amour ne prend jamais le risque de se confronter à l'extérieur dans la mesure où l'histoire d'amour n'advient jamais.

*

Après cette deuxième adaptation de « La Bête dans la jungle », Marguerite Duras écrit en 1982 un texte pour le théâtre qu'elle publie sous le titre *La Maladie de la mort*⁴. Le lien entre les deux n'est pas très évident au premier abord car dans le texte de James l'histoire d'amour

se limite à une virtualité, tandis que le protagoniste se ménage la possibilité d'une vie à venir, se voyant en quelque sorte comme un enfant qui vivra plus tard. Dans *La Maladie de la mort* en revanche, la nature du rapport entre l'homme et la femme est définie dès le départ. Il ne s'agit pas d'amour, mais de prostitution. Le mot même serait difficile à prononcer dans un livre de James.

Un autre point difficile à concilier, s'il s'agit de comparer les deux œuvres, est l'effet de la phrase. Si on aborde le travail de Marguerite Duras par le biais de l'étude de sa phrase, comme Spitzer a conseillé de le faire pour Proust, une chose devient immédiatement évidente : la phrase de Duras est excessivement courte et paraît très simple, alors que la phrase de James, comme celle de Proust d'ailleurs à qui on le compare souvent, est fort longue et compliquée. James lui-même l'a décrite une fois en ayant recours à un terme français, comme si la langue anglaise était si étrangère à un tel style qu'elle ne contenait même pas un mot pour le décrire ; il dit que sa phrase est « tarabiscotée ».

Duras n'empile pas les propositions comme le fait James qui les relie entre elles au moyen de force parenthèses, relatives, ou participes passés qui se réfèrent à des noms mentionnés dix lignes plus tard. Duras ne subordonne pas ; c'est à peine si elle coordonne : elle se contente de juxtaposer. Parataxe. Chaque phrase courte, même si elle sert à prolonger l'idée de la phrase précédente, reste autonome, presque un microcosme. Comment interpréter cela ? La parataxe peut jouer un rôle temporel. Au lieu de conférer une durée certaine à un événement, de faire une synthèse, la parataxe décompose l'événement en une série d'instantanés, elle isole chaque moment :

*Et puis ensuite les paupières trembler tout comme si les yeux voulaient voir.
Et puis ensuite la bouche s'ouvrir comme si la bouche voulait dire. Et puis
ensuite vous percevez que sous vos caresses les lèvres du sexe se gonflent...*
(39)

Ce genre de juxtaposition est à lire en fonction du tic durassien de la répétition de certains mots, technique qui tend à créer un temps dilaté,

comme vécu au ralenti – c’est alors que le moment revêt une signification proche de celle de l’épiphanie joycienne, si tant est que l’envers ne se produit pas – une impression de stagnation ou de pétrification.

Chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient... Elle arriverait avec la nuit. Elle arrive avec la nuit. Toute la nuit vous la regardez. Pendant deux nuits vous la regardez. (11-12)

Parataxe et répétition, les deux fonctionnent dans l’exemple cité et il ne faut pas les dissocier. Les deux sont des techniques qui contribuent à donner l’impression que la langue de Duras se rapproche de la langue parlée, même si Claude Roy est d’avis que le seul pays où l’on parle ainsi serait la Durasie. Le texte de Duras, soucieux de la langue parlée, est marqué par sa pratique du théâtre et du cinéma.

Un aspect de son style que Duras elle-même commente est son désir d’arriver à dégager ce qu’elle appelle le squelette du langage parce que c’est dans la charpente que se situe la véritable force signifiante. Tout à l’heure, en évoquant la langue de James, le terme d’aphasie était suggéré et le mot peut aussi convenir à une description du style de Duras dont les personnages semblent mal à l’aise dans la langue, paraissent oublier les mots les plus simples et avoir recours à la paraphrase : « Elle dit le chiffre du paiement... » (11). Le montant du paiement là où on attendrait « le prix », introduit une étrange ambiance où les interlocuteurs sont semblables aux étrangers ou aux enfants qui ne maîtrisent pas la langue qu’ils emploient. C’est ainsi que, peu sûrs d’être compris, ils sont amenés à se répéter. Le plus souvent la répétition durassienne semble participer à un rythme personnel. Tout se passe comme si, pour emprunter les catégories de Roman Jakobson, les règles de similarité, assonance ou rime, qui structurent le niveau paradigmatique du langage, étaient en train d’envahir l’axe syntaxique et syntagmatique. Ainsi, le retour du *même*, là où on s’attendrait à voir de la différence, signifie-t-il, comme dans le texte de James, qu’il ne se passe *rien*, sauf évidemment à la manière

dont les choses se passent dans le souvenir ou dans la musique, une sorte de retour perpétuel. Et cependant, quand Gertrude Stein dit « *A rose is a rose is a rose is a rose,* » elle démontre, pour employer ses propres termes, qu'« il n'y a pas de répétition ». Chaque rose implique la progression de ce que Derrida nous a habitués à appeler la « différance ».

Nous avons relevé l'emploi chez James des déictiques, de la substitution pronominale et de l'ellipse avec pour résultat l'impression que quelque chose d'essentiel ne peut se dire. La parataxe et la répétition avec « différance » chez Duras participent à l'effort monumental pour péniblement reprendre en main le réel qui nous échappe :

[...] les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles. (21)
Ensuite vous allumez des lampes pour la voir. Pour la voir elle. (29)

C'est comme si, à travers ses répétitions, l'écrivain corrigeait le texte du philosophe : un contenu général qui s'adresse à l'intellect ne suffit pas ; Duras doit y ajouter l'évidence des sens.

La Maladie de la mort, comme « La Bête dans la jungle », est un texte à deux voix. Dans le cinéma de Duras, il y a des voix « *off* » et des voix « *on* », mais les voix « *on* » sont doublées. La voix de quelqu'un d'autre, souvent celle de Duras elle-même, lit le texte que le comédien porte au moyen de son corps. Dans *La Maladie de la mort* un « il » et « elle » anonymes, l'homme et la femme en général, désignent, moins que des personnages, des positions. Dans ses notes sur la mise en scène de *La Maladie*, Duras indique que l'homme et la femme sur scène ne doivent pas se parler et que le texte doit être lu par un troisième comédien masculin situé dans l'ombre derrière le public. Comme dans la nouvelle de James, nombreux sont les éléments métatextuels. De façon analogue, le récit durassien interroge la fonction narrative. La voix est celle du ventriloque, elle parle à la deuxième personne de « vous » et de « votre histoire » avec « elle ». Il n'y a pas de « je » car, jusqu'à un certain point, le texte semble bannir la subjectivité. Si le lecteur s'y implique, il se partage entre la position de « vous » et celle

de « lui ». Le lecteur est d'emblée situé, tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur du texte, tandis que la focalisation se déplace sans arrêt. Grâce à ce qui est sans doute l'élément le plus frappant de ce texte, le lecteur, quelle que soit son appartenance sexuelle, est amené à s'identifier à la position de l'homme face à la femme qui reste « autre ». Quand elle commente son adaptation de « La Bête » au théâtre, Duras avoue qu'elle a parfois envie de dénoncer le narcissisme monstrueux de John Marcher. Si elle s'en empêche, c'est en raison de sa conviction qu'un tel manque d'imagination se retrouve de façon très générale dans la plus grande partie de la population.

L'amour, ici comme ailleurs chez Duras, est l'occasion d'un redoublement, chacun des partenaires devenant le double de l'autre. Dans *La Maladie de la mort* l'obsession mortifère de l'homme prend forme comme fantasme meurtrier dirigé contre la femme, et cependant c'est la femme qui parle de la mort. À un autre moment, les larmes de l'homme, réponse à « l'abominable fragilité » de la femme, correspondent au silence ensommeillé, détaché, quasi autistique de celle-là et dévoilent sa signification : la souffrance. Elle vocalise ses pensées à lui tandis qu'il exprime ses émotions. Le départ de la femme, un abandon, à la fin, peut se lire comme réponse au fait que l'homme est incapable de percevoir sa présence véritable. Cette interprétation expliquerait la lecture que fait la femme du discours de l'homme qu'elle qualifie de mensonge. C'est ainsi que deux personnages deviennent deux voix, deux vagues « entre la blancheur des draps et celle de la mer » (61).

« Lui » est entièrement défini par l'agressivité et l'inhibition, il est manque, besoin, peur ; voilà pourquoi il ne peut entendre ce qu'elle lui dit, et, bien qu'il passe le plus clair du temps du récit à la regarder, il ne peut la voir. La vision à sens unique s'avère impossible selon Duras. Sujet regarde objet. Verbe transitif. Quand elle ferme les yeux, il peut la contempler. Mais il sait que ce ne sont pas ses yeux à elle qui font écran à sa vision, mais bien plutôt son regard. Dans le texte de James, Marcher voit May Bartram le regarder avec « les yeux mêmes de la bête même ». Dans *La Maladie de la mort*, au moment où

« vous découvrez qu'elle vous regarde », vous ne voyez plus rien car vous êtes exilé du savoir.

C'est cela la « maladie de la mort », un mal héréditaire. Blessé, on apprend à se protéger. On reste, selon le mot de Marcher, « seul, abominablement ». Et ainsi on ne peut jamais accepter le don de ce qui fait défaut. Sauf évidemment à l'accaparer, le posséder. Jamais il ne s'agira de s'ouvrir à l'autre, de se perdre.

Voici l'explication du paiement, les « nuits payées », et du scandaleux passage du retenu sexuel chez James à la prostitution chez Duras. S'il se mesure, le désir n'est pas le désir ; à se transformer en valeur d'échange, l'amour n'est plus l'amour qui ne se transforme pas en d'autres termes. Le « vous » du texte est traducteur. « Vous » a acquis la capacité de « nommer comme vous savez le faire ». Plus les termes du rapport sont définis, plus le rapport devient coûteux : « Elle dit que dans ce cas c'est encore plus cher » (11). Elle, en revanche, exhibée, nue, sans défense, ouverte aux échéances, voire au meurtre et au risque de se dissoudre dans ce qui est par définition sans limite ou mesure, la mer – toujours présente là à la fenêtre de la chambre. En tant qu'« ouverte », elle présente l'image du danger suprême : « Le corps est sans défense aucune.... Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine... » (21) L'agressivité arrive ainsi comme défense contre l'altérité qui annonce la différence. Différence qui sera un jour la mort : la mort décrétée, ou peut-être révélée – en raison de cette impossibilité de s'ouvrir à l'autre, de renoncer à sa propre image autonome. « Mourir comme un tel » conseille Mallarmé au poète potentiel.

« Lui » ne peut que regarder sans voir. Hors d'elle, à l'extérieur de tout ce qui n'est pas lui-même, il ne peut même pas comprendre ses propres larmes :

Elle demande : Vous pleurez pourquoi ? Vous dites que c'est à elle de dire pourquoi vous pleurez, que c'est elle qui devrait le savoir. (44)

« Elle », comme May Bartram, tient le fil de votre désir. « Elle » sait, comme « vous » ne le savez pas, que vivre est devenir. Vivre, c'est accepter la mort d'une image de soi, la perte de soi, afin de s'ouvrir à la rencontre de l'autre, qu'on appelle l'amour. Elle dit : « Vous croyez pleurer de ne pas aimer. Vous pleurez de ne pas imposer la mort » (48). Comme James, Duras nous présente l'horreur que l'amour inspire à l'homme cramponné à son image immuable. Comme « elle » le lui dit : « vous croyez être à l'image du malheur du monde à vous seul, à l'image d'un destin privilégié » (43). L'amour, donc, selon Duras, comme pour James, doit rester au conditionnel et même au passé du conditionnel. « La Bête dans la jungle » est l'histoire de l'homme à qui rien du tout ne devait arriver. De même, à la fin de *La Maladie de la mort*, alors qu'« elle » a disparu :

Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu. (57)

Dans un livre ultérieur, *Emily L* (1987), Duras revient sur cette conclusion et nous fournit ainsi une clé des sources de son thème :

La connaissance de l'histoire, vous la posséderez comme des héros de Henry James, quand elle sera terminée. Le sentiment, vous en apprendrez l'existence de l'extérieur de votre vie. (138)

NOTES

- 1 Les citations ainsi paginées renvoient à « The Beast in the Jungle », « The New York Edition », New York, Scribners sons, 1907-1909, vol. 17. La traduction française est de N. Blake.
- 2 « un envers absolument blanc ».
- 3 « un reste exténué ».
- 4 Éditions de Minuit, 1982.

La poésie de René Nelli : Dieu requalifié

Nathalie BONNERY-CONSTANS

René Nelli, disparu en 1982, fut tout à la fois poète – doublement puisqu’il écrivait très souvent en occitan et en français – essayiste, historien et philosophe. Né en 1906 à Carcassonne où il eut pour ami Joè Bousquet, Nelli s’est nourri de la culture d’Oc dont il a dégagé les composantes essentielles dans ses essais *L’Érotique des troubadours*, *Le Phénomène cathare*, *Mais enfin qu’est-ce que l’Occitanie ?* Il fut aussi et surtout l’auteur de recueils poétiques : *Arma de vertat*, *Vesper e la luna dels fraisses*, *Point de langage*, *L’Infrarouge*, *Les Poèmes du chanvre indien*, pour n’en citer que quelques-uns.

Hanté par le mystère de l’Existant, Nelli a trouvé dans la *Spiritualité de l’hérésie : le catharisme* – il s’agit là du titre de l’un de ses premiers livres sur le sujet – les concepts aptes à appréhender les questions fondamentales de Dieu et de la présence du Mal dans le monde. Ne pouvant s’enfermer dans la glose pour la glose, René Nelli qui, à l’instar de Novalis dont il admirait la poésie, considère celle-ci comme le « réel absolu », confie à ce langage « métaphorique par essence »¹ le soin d’accoucher d’un catharisme onirique où Dieu se

déploie dans la richesse « métamorphique » de la Nature traversée par le Néant.

LE « DIEU NATUREL » ENTRE CATHARISME ET SPINOZISME

Dans « Psaume du règne végétal » un poème publié hors commerce, le poète nous offre une appréhension sensuelle du divin où Dieu advient, porté par le désir et l'amour, entre « les feuillages noirs » et « la honte nocturne ». Annoncé par le titre, le sacré est cette « Présence », présence englobante et irradiante de la Nature en tant qu'elle est force de vie, puissance pénétrée et animée du dedans par la divinité qui devient chez le poète le « dieu naturel ». C'est dans un tel contexte érotique que l'expression est à nouveau employée par Nelli dans son essai *L'Amour et les mythes du cœur* : « La sphère de conscience où se meut toute femme est formée par l'ensemble des puissances de la nature où elle éprouve qu'elle est enfoncée, s'approchant ainsi plus que l'homme du Dieu naturel »².

Le Dieu naturel est Dieu en tant qu'il représente les forces de la vie, c'est-à-dire cette « formidable poussée instinctive qui traverse toute la nature avant de toucher les sens et le cœur humains »³. En sorte que le « dieu naturel » pourrait bien s'approcher de cette « divinité phallique » sous la protection de laquelle Rilke formulait le vœu que soit « haussée jusqu'en Dieu la dimension sexuelle de l'homme »⁴.

Mais il faut attendre le recueil *Point de langage* pour mesurer l'étendue que recouvre une telle formulation, pour saisir les attendus philosophiques qu'elle contient. L'expression « dieu naturel » intervient en effet dans le dernier poème ou plutôt la prière comme l'indique le mot occitan sur laquelle s'achève la dernière section du recueil nommée *Prose de la nature naturante et de l'innocent*. On reconnaîtra sans peine dans ce titre une expression rendue célèbre par le philosophe Spinoza. Ainsi, en présence de ces deux formulations, « nature naturante » d'une part, « dieu naturel » d'autre part, on ne peut s'empêcher de tourner son regard vers Spinoza.

Mettant en avant la modernité *Du libre arbitre*, un traité attribué au docteur cathare Jean de Lugio, Nelli y voit la préfiguration du panthéisme spinoziste selon lequel toute réalité est divine, non pas parce qu'elle est dieu mais parce qu'elle est en Dieu. Voici comment Nelli résume en effet la philosophie à l'œuvre dans le catharisme :

*Le dualisme absolu, c'est un panthéisme du Bien s'opposant à un panthéisme du Mal. À l'intérieur de leur sphère propre, les êtres particuliers ont beau se manifester individuellement, toutes leurs actions sont inspirées par l'un ou l'autre des deux principes.*⁵

Analysant toujours la pensée de Jean de Lugio dans *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII^e siècle*, Nelli revient sur ce rapprochement entre le docteur cathare et Spinoza pour insister sur l'immanence divine qui fait selon lui le fondement du dualisme cathare. S'employant à montrer la distance qui sépare radicalement le catholicisme du catharisme, ce dernier postulant que la création est issue de la substance même du créateur et non pas *ex nihilo*, Nelli convoque Spinoza pour préciser que « comme dans Spinoza, Dieu est ici la cause immanente des êtres et des choses »⁶. Dieu n'est pas, comme dans l'orthodoxie, en dehors des choses. Chez Spinoza, cette « consubstantialité » de la créature et du créateur caractérise un « panthéisme » qui étend la présence de Dieu dans chaque élément de la Nature.

Cependant, cela ne signifie pas que toutes choses sont Dieu mais que les êtres en tant que modes finis sont en Dieu. Dieu est ainsi défini par le philosophe comme « un être absolument infini, c'est-à-dire une substance constituée par une infinité d'attributs dont chacun exprime une essence éternelle et infinie »⁷. Mais il distingue dans la Nature, la « Nature Naturante » désignant précisément le monde en tant que substance infinie, Dieu dans l'unité de sa substance et la « Nature Naturée » considérée dans la diversité de ses modes finis.

Dans le dualisme cathare, où coexistent deux principes antagonistes, Nelli reconnaît la pertinence d'un tel schéma qu'il applique à la réalité des deux principes à propos desquels il parle alors d'un

« double panthéisme »⁸, divin et diabolique qui n'est certes pas dans la pensée de Spinoza ayant une vision moniste comme les panthéistes antérieurs à lui, tel Plotin.

Le « Dieu naturel » du poète semble donc être né de cette rencontre effectuée par l'exégète du catharisme entre Jean de Lugio et Spinoza.

En sorte que « Sirventès au dieu naturel » est bien le poème d'un panthéiste à la mode cathare qui conçoit Dieu dans toute l'expression de son être, Dieu manifesté, Dieu vivant. « Dieu naturel » dit encore cette relation étroite entre Dieu et la Nature dans la mesure où Dieu est pour le poète la cause immanente des êtres et des choses. Séparer Dieu de la Nature, c'est séparer la cause absolue d'avec son développement nécessaire, de même que séparer la Nature de Dieu, c'est séparer l'effet de la cause, le mode de sa substance. Dès le début de « Sirventès au dieu naturel » est posée la réalité de cette interdépendance :

*Étouffant de gloire dans tes verdurees
entre le déroulement du soleil
et celui du serpent
as-tu oublié dieu naturel ta propre évidence ?⁹*

C'est dans l'amour inter-sexuel ou « tiers amour », comme Nelli le désigne alors dans sa prose éponyme, que la présence « naturante » de Dieu s'exerce le plus merveilleusement en permettant le « dédoublement du vouloir-vivre égoïste »¹⁰, l'amour étant « par essence expansion illimitée ». Soulignant encore que la « Nature tend spontanément à attribuer à l'homme le pouvoir de se dépasser dans le plaisir même »¹¹, Nelli conclut alors que :

La Nature ne nous a pas tendu un piège. Ou, du moins, ce piège ne consiste pas à nous faire tomber dans la multiplication. Elle nous signifie plutôt que la mort de l'ego s'accompagne, même dans la volupté, d'un éclair qui ne vaut que par ce qu'il illumine.¹²

Si l'amour est enveloppé par le désir sexuel, il ne se confond pas avec lui. Dans le poème « Nature naturante », Nelli reprend l'idée, qu'il a toujours défendue, notamment à travers l'érotique des troubadours, qu'il y a dans la Nature et donc en l'homme un « instinct purificateur »¹³ qui comme le précise encore Nelli dans son article « Tirésias ou les métamorphoses de la passion », « transgresse la sexualité »¹⁴ en tant que celle-ci est séparation et différenciation, « non pas dans l'oubli de l'Être, mais dans l'oubli de nous-mêmes »¹⁵. Car, comme l'écrit le poète à la fin de son poème :

*La volupté même est éclairante
[...]
Tout est vision
Surnaturelle transition vers l'autre
Tout est passage à la vraie lumière*¹⁶

Le « dieu naturel » est celui qui s'éprouve dans « le pouvoir transcendant et libérateur de la libido », dans la libido qui est alors, comme le souligne Nelli dans l'essai précédemment cité, « force d'amour – c'est-à-dire d'unité – et non point force sexualisante et de séparation »¹⁷. « Dieu naturel » tel que chacun peut le vivre à l'intérieur de lui-même à la faveur de l'Amour, n'est peut-être, à vrai dire, celui d'aucune religion ou bien au contraire celui de toutes.

L'Amour vrai permet aux êtres – du moins Nelli, à la suite du troubadour Raimon de Miraval, son *alter ego*, veut le croire de toute son âme – de se purifier du Néant. Parmi les « chances multiples », nous dit Nelli, « que Dieu a donné à l'Être de passer à travers le néant et de transcender le Mal », l'Amour en tant qu'il unit non seulement les corps mais également les cœurs et parce qu'il est d'essence divine, demeure sans nul doute pour Nelli la meilleure chance qui soit pour l'humanité de quitter le monde du Mélange.

Cette notion qui constitue pour le critique du « phénomène cathare », « la pièce maîtresse commune au manichéisme ancien et au catharisme »¹⁸ est présentée par Nelli comme un mode d'existence où

le néant entre en composition avec l'être au sein de la créature qui apparaît ainsi comme le terrain de rencontre de Dieu et du Néant.

Le néant se dresse contre Dieu, constituant une force antagoniste avec laquelle il doit compter. À l'instar de la pensée cathare, c'est bien comme principe mauvais, racine mauvaise que le néant est conçu par Nelli, néant « qui est le seul mal », c'est-à-dire, aussi, cause unique du Mal. Le Mal sous tous ses aspects est en effet la manifestation du néant. Il permet au néant qui, en lui-même, n'est pas, au sens ontologique qu'il convient de donner ici au verbe être, de se « réaliser » à travers l'homme. L'assimilation du Mal au néant par le poète rejoint sans aucun doute l'interprétation dualiste du verset 3, chapitre I de l'Évangile de Jean, qui donnait : « et c'est sans lui qu'a été fait ce qui n'est que le néant » au lieu de la lecture orthodoxe : « et sans lui rien n'a été fait ».

En faisant du néant le principe du Mal, indépendant de Dieu, le catharisme aboutissait ainsi à « la notion très pure d'un Dieu absolument *in-nocent* »¹⁹. Avec cet adjectif, Nelli insiste sur l'incapacité ontologique de Dieu à concevoir et à vouloir le Mal car il est le Bien qui est lui-même « l'Être à la suprême puissance ».

Sous « L'Innocent » du nom même d'un poème figurant dans le recueil *Point de langage* transparait le Christ qui devient pour le poète « l'homme primordial », l'homme total, celui qui emplit le monde de son « épaisseur d'homme », gardant ainsi « l'univers du Mélange, sous sa fraternelle visée », celui en lequel vient s'abîmer la Divinité pour révéler aux hommes leur véritable destin spirituel qui consiste à surmonter le néant dont ils sont pétris. C'est au poète qu'il incombe alors de conférer au néant cette incontournable réalité :

*Tu feins pourtant dieu naturel
de composer avec le néant
et c'est en lui toujours que tu te recommences
n'as-tu pas voulu dans tes créatures
dormir faire l'amour et mourir*

*t'écarter dans leur temps discontinu
et te sentir dans leurs sommeils
et de reconquérir bassement sur leurs ivresses ?*²⁰

Le néant existe par la corruption, Dieu existe par la création, aussi est-ce dans ses créatures qu'il subit l'action corruptrice du Mal qui se déchaîne dans les quatre derniers vers de la strophe précédente. Ce sont ces actions opposées en essence qui déterminent le monde du Mélange. Le principe du Mal apparaît bien régir ce monde corruptible et toujours renaissant où il est dit que c'est en lui que Dieu se recommence. Dieu en tant qu'il ne peut pas exister sans « créer » est donc nécessairement lié²¹ au néant qui lui-même ne peut pas ne pas manifester sa nature néantisante sur les êtres émanés de Dieu. Le poète envisage alors l'action de Dieu dans le Mélange comme une reconquête opérée sur le néant :

*Peut-être ne sais-tu créer dans le Mélange
qu'en retirant éternellement d'un même geste
l'être du néant et le néant de l'être*²²

L'action divine ne prend tout son sens que dans l'intemporel, c'est-à-dire dans l'éternité où « tous les temps se trouvent ramassés [...] en un point dans l'immutabilité absolue »²³, domaine de la plénitude de l'être où tout est déjà sauvé selon la prescience divine. Mais dans le temps, Dieu étant obligé de se laisser anéantir, de se vêtir du Mal, Nelli aboutit à l'idée que Dieu n'est pas le tout-puissant.

Avec cette assertion, c'en est fini du dieu judéo-chrétien qui aime autant qu'il châtie et qui est de ce fait aussi puissant dans le bien que dans le mal. Nul doute que la pensée de Jean de Lugio n'ait aidé Nelli à congédier un tel Dieu :

*Il faut donc croire avec fermeté [...] que le dieu bon n'est pas qualifié de tout-puissant parce qu'il aurait pu faire ou pourrait faire tous les maux qui ont été, qui sont et qui seront, mais parce qu'il n'est jamais, en aucune façon, par lui-même et essentiellement cause du mal.*²⁴

Ce Dieu tout-puissant dans le seul bien répond à la logique cathare qui refuse l'idée que le mal puisse faire partie de la nature de Dieu, ce qui conduit aussi à rejeter le libre-arbitre. En sorte que sur le plan phénoménal et temporel du Mélange qui est le nôtre, Dieu « ne peut pas ne pas vouloir se plier aux conditions néantisantes du temps et de la matière »²⁵. Parce qu'étranger au mal, « innocent », écrit Nelli, il est nécessaire qu'il com-pose avec lui pour en connaître la nature. Il devient alors pour le poète le « tout-possible ». Cette dernière image qui apparaît pour la première fois dans le poème *Sirventès au dieu naturel* peut être considérée sans aucun doute comme la pièce maîtresse du dualisme nelliën.

DU TOUT-POSSIBLE AU DIEU DE LA NÉCESSITÉ

Associée à l'expression « dieu naturel » dans le recueil *Point de langage*, l'expression « tout-possible » se retrouve dans l'essai *Journal spirituel d'un cathare d'aujourd'hui* où la formule est explicitée :

*Du moment que l'être a jailli – ou jaillit ab aeterno – du néant, tout, absolument tout, et même l'absurde, est possible : le passage incompréhensible du néant à l'être implique tous les miracles. Dieu n'est pas le Tout-puissant mais le Tout-possible.*²⁶

Quelques pages plus loin, l'expression est reprise avec une précision supplémentaire : « *L'éternel est le Tout-possible dans le temps, et le Tout-puissant à la fin du temps.* » Cette proposition que Nelli souligne par l'italique, fait directement écho à « *Sirventès au dieu naturel* ». Or, si dans ce poème les deux notions s'excluaient l'une l'autre, puisqu'à la notion de toute-puissance Nelli substituait celle de « tout-possible », elles renvoient ici à deux réalités différentes, deux niveaux d'appréhension différents. Elles sont en effet toutes les deux fonction du temps. Ainsi, réintroduisant la notion traditionnelle de toute-puissance pour qualifier Dieu, Nelli la conçoit désormais comme un attribut qui ne prend tout son sens qu'à la fin du temps, dans le seul domaine de l'éternité, alors que le « tout-possible » vient qualifier

Dieu en tant qu'il se trouve par l'intermédiaire de ses créatures engagé dans le temps. Ce sont deux états qui rendent compte de deux aspects de Dieu selon qu'il est considéré dans son Unité, dans son Absolu, c'est-à-dire dans sa réalité transcendante ou selon qu'il se manifeste en créant des essences finies en sortant de son unité absolue. Dieu en tant qu'il est dans ses créatures la cause immanente, est obligé de faire temporairement l'expérience du Mal. Mais touchant le fond de l'abîme, traversant le néant, avec sa créature, il est aussi celui qui, par la seule force de sa bonté et de son être suprême, inverse la descente infernale en montée libératrice.

Il est ainsi le « Tout-possible » qui permet le retournement. Il paraît bien dès lors renvoyer à ce que Nelli appelle dans *Écritures cathares* « l'opération divine » qui consiste « à développer les conséquences de l'implantation satanique dans les êtres jusqu'au point où elles s'annulent et entraînent automatiquement la libération des âmes »²⁷. Dans le poème sans titre qui commence par « Les chemins et les routes », Nelli nous situe dans une dimension eschatologique où le Néant n'est plus justement tout-puissant :

*Les chemins et les routes qui nous ont égarés
font un seul clair de lune
où tout est regagné
[...]
Demain du Tout-possible
et du dieu naturel
le néant qui nous brûle
se brûle à son néant*²⁸

Il faut voir dans les deux derniers vers cet « auto-châtiment » inéluctable qui résulte de la nature même du néant qui est le mal. « Au temps de l'achèvement et de l'être suprême », nous dit encore le poète du « Sirventès », puisque les âmes sont libérées du néant, il ne reste plus à celui-ci la possibilité de se manifester car « c'est dans l'être de l'existant que se produit le néantir du néant »²⁹ selon la formule de Heidegger que Nelli convoque dans le cadre de la réhabilitation du

Néant comme entité substantielle. Ainsi, dépossédé de cet état de mélange dans lequel réside toute sa puissance, le néant se retrouve réduit à lui-même. Il se recroqueville sur lui-même devenant son propre malheur et sa propre souffrance, il se torture lui-même.

Toutefois, dans le domaine du Mélange et du Temporel où l'Être se déploie dans la diversité de ses formes, la racine du Mal reste active et positive puisqu'elle se réalise, c'est-à-dire s'objective, devient quelque chose à travers les êtres qui font alors le mal. Sa puissance est telle que le poète en arrive à envisager une « sorte de contre création » :

Les âmes de ce temps sont mortelles

*Laquelle pourrais-tu extraire vivante
de ces cimetières de machines ?*

*Elles ont trop le goût des explosions
et la haine d'elles-mêmes
pour ne pas se fuir avec rage
dans l'embrassement universel*³⁰

Le dieu du Tout-possible qui affronte le Néant sur son propre terrain, le Temps, devient alors pour ce créateur d'images qu'est le poète l'« Anti-hasard », celui qui réussit à s'imposer « lumineusement » au chaos en révélant une organisation de beauté et de vérité. Une organisation que le poète dans son « Ode à l'Anti-hasard » appelle « ordre », « Nécessité ». Ces deux termes pour évoquer l'action de Dieu « coïncid[ant] avec sa propre loi »³¹ et « attirant toute chose à son harmonie » :

*Beauté qui toujours recommences
parmi les instants foudroyés,
toi qui voyages immobile,
échevelée comme la mer
sur la terreur et les naufrages,*

*si tu descends au labyrinthe
où t'évoque notre souci,
alors nos délires se changent
en Ordre et en Nécessité*³²

« Terreur », « naufrages », « labyrinthe », « délires », n'est-ce pas autant de substantifs avec lesquels le poète dessine les contours du « royaume du Terrible » où l'être suprême et le Rien sont aux prises ? Cette « Beauté » qui traverse ce monde du malheur, du désordre et de l'incohérence soumis au principe du Mal, cette Beauté qui se montre capable d'agir sur nos « délires » en les transformant en Ordre et en Nécessité est le reflet de Dieu qui s'oppose alors au mauvais principe, c'est-à-dire au « Hasard absolu ». C'est bien, en effet, sous ce rapport que Nelli envisage à la fin des années soixante le sens du dualisme.

Il nous en donne un discours clair et développé dans *Journal spirituel d'un cathare d'aujourd'hui*, plus précisément dans le chapitre qui porte un titre éloquent : *Éloge du manichéisme. Hasard et anti-hasard*. C'est à partir d'une réflexion sur les mythes cette fois manichéens qui ont « osé faire une place privilégiée, dans l'économie du cosmos, au hasard parfait, au chaos, à l'absence absolue d'intelligibilité et par conséquent au Mal qui, s'il était tant soit peu intelligible, ne serait pas le Mal »³³, que Nelli aboutit à poser le dualisme du Hasard et de la Nécessité. L'action de Dieu a consisté – et consiste toujours – à donner un sens à ce qui en était dépourvu, à in-former ce qui se mouvait dans l'indétermination chaotique, à surmonter un désordre originel, Nelli étant enclin à penser que ce qui est apparu en premier, c'est bien le chaos.

Du « Dieu de la Nécessité » dépend alors la notion de « création continuée ». Création continuée parce qu'elle est inachevée à cause de l'intervention corruptrice du Mal venu s'intercaler entre Dieu et ses essences. Créateur et créatures dès lors séparés par le Néant. C'est pourtant à partir de lui que Dieu recouvre sa création perdue et qu'il la parachève en la rendant parfaite, de cette perfection inscrite depuis toujours dans l'éternité divine. C'est le penseur du catharisme qui nous fournit les éléments pour bien saisir toute la portée de cette

Nécessité par laquelle Dieu s'exprime car, comme il le souligne « ce qui est vraiment Dieu n'est jamais manifesté ni temporalisé »³⁴. Une explication qui renvoie aux deux aspects de Dieu, lesquels ne sont autres que sa réalité transcendante où il « coïncide avec sa propre loi » et sa réalité immanente où il est dans ses créatures. La « nécessité en Dieu » est la volonté de Dieu, véritable déterminisme divin qui oriente l'homme vers le Bien. C'est ainsi que le « Dieu éternellement caché », l'« Absolu Divin », « nous ne le connaissons ici-bas que par les idées de vérité, de Justice (purificatrice) et surtout de charité »³⁵. Pour le poète la présence de Dieu se confond alors à :

*[...] (la) miséricorde
qui a rejoint ton cœur avant qu'il ne fût né
tu la connais soudain à ce pur équilibre
qui confond ton silence à la splendeur du monde*³⁶

Ce « Dieu de la Nécessité » qui « stabilise le hasard, le fixe »³⁷ au niveau le plus élémentaire, c'est-à-dire biologique, de la vie, est bien pour Nelli ce qui s'impose inéluctablement à l'esprit dès que les questions essentielles sont posées : « S'il y avait très peu de chances pour que la vie sortît de la matière, et moins encore pour que l'être sortît du néant, quelle est alors la force, supérieure à ce jeu de probabilités, quel est ce tout possible qui a imposé cet événement et qui, comme le disait au XIII^e siècle l'abbé Galiani, "a pipé les dés" ? »³⁸

Le « dieu naturel », le « Dieu de la Nécessité », le « Tout-possible », on voit combien ces expressions forgées par Nelli se complètent, s'interpénètrent pour tenter de penser l'impensable, Dieu qui se confond pour lui à l'Être suprême, ce « quelqu'un là-haut [qui] dort de plaisir », savourant sa victoire éternelle sur le Néant, principe du Mal :

Quelqu'un là-haut dort de plaisir.
 [...]

Des souvenirs indéchiffrables
 Témoignent d'un passé consolé
 Ou peut-être d'un bonheur qui jamais
 N'a cessé d'être l'avenir
 Le néant est toujours veillé.³⁹

NOTES

- 1 R. Nelli, « Le hasard et la poésie », *Le Journal des poètes*, Bruxelles, 41^e année, n° 3, juillet 1971, p. 2.
- 2 *Ibid.*, *L'Amour et les mythes du cœur* suivi de *Le corps féminin et l'imaginaire*, Hachette, Paris, 1975, pour la deuxième édition, p. 52.
- 3 *Ibid.*, *L'Érotique des troubadours*, Privat, Toulouse, 1963, p. 342.
- 4 Ph. Jaccottet, *Rilke*, Seuil, Paris, 1970, p. 52.
- 5 R. Nelli, *Spiritualité de l'hérésie : le catharisme*, Privat, Toulouse, 1953, p. 153.
- 6 *Ibid.*, *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII^e siècle*, éd. Payot, 1975, p. 107.
- 7 Spinoza, *L'Éthique, De Dieu*, Garnier-Flammarion, Paris, traduction et notes par C. Appuhn, p. 21.
- 8 R. Nelli, *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 121.
- 9 *Ibid.*, « Sirventès au dieu naturel », *Point de langage*, La Fenêtre Ardente, 1963, p. 53.
- 10 *Ibid.*, *L'Amour et les mythes du cœur*, *op. cit.*, p. 132.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*, p. 113.
- 13 *Ibid.*, *L'Érotique des troubadours*, Privat, Toulouse, p. 227.
- 14 *Ibid.*, « Tirésias ou les métamorphoses de la passion », *La passion, Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard, n° 21, printemps 1981, p. 142.
- 15 *Ibid.*
- 16 R. Nelli, *Point de langage*, *op. cit.*
- 17 *Ibid.*, « Tirésias ou les métamorphoses de la passion », *op. cit.*, p. 137.
- 18 *Ibid.*, *Le phénomène cathare*, Privat, Toulouse, 1964, p. 69.
- 19 *Ibid.*, p. 40.

- 20 R. Nelli, « Sirventès au dieu naturel », *Point de langage*, *op. cit.*, p. 56.
- 21 Nelli ira jusqu'à penser dans son interprétation du dualisme qu'« en sortant de son unité absolue, c'est Dieu qui, en réalité, a envahi le premier le domaine virtuel de Satan, puisqu'il a voulu (de toute éternité) quitter sa transcendance infinie pour créer des essences finies ». *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 127.
- 22 R. Nelli, « Sirventès au dieu naturel », *op. cit.*, p. 54.
- 23 *Ibid.*, « Réflexions sur le dualisme, le principe du mal et l'éternité du monde dans le catharisme médiéval », *Cahiers du Sud*, n° 387-388, 1966.
- 24 *Ibid.*, *Le phénomène cathare*, *op. cit.*, p. 24.
- 25 *Ibid.*, p. 62.
- 26 *Ibid.*, *Journal spirituel d'un cathare d'aujourd'hui*, Resma, Paris, 1970, p. 11-12.
- 27 *Ibid.*, *Écritures cathares*, Denoël, 1959, nouvelle édition actualisée et augmentée par Anne Brenon aux éditions Du Rocher, 1995, p. 80.
- 28 *Ibid.*, *Point de langage*, *op. cit.*, p. 16.
- 29 Cité par Nelli, dans *Le phénomène cathare*, *op. cit.*, p. 42.
- 30 R. Nelli, « Sirventès au dieu naturel », *Point de langage*, *op. cit.*, p. 53.
- 31 *Ibid.*, *La philosophie du catharisme*, *op. cit.*, p. 129.
- 32 *Ibid.*, « Ode à l'Anti-hasard », *L'Infrarouge*, Privat, Toulouse, 1973.
- 33 *Ibid.*, *Journal spirituel d'un cathare d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 79.
- 34 *Ibid.*, *La philosophie du catharisme. Le dualisme radical au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 129.
- 35 *Ibid.*
- 36 R. Nelli, *Diu Crone, Âme de vérité, Œuvre poétique occitane*, I. E. O., Toulouse, 1981, p. 50.
- 37 *Ibid.*, *Les cathares*, Marabout, Paris, 1972, p. 136.
- 38 *Ibid.*, p. 137.
- 39 *Ibid.*, *Temps foudroyé, Œuvre poétique occitane*, *op. cit.*, p. 306.

Poétique du Narcissisme : Les Métamorphoses de Salvador Dalí

Marie-France BOROT

En 1937, Dalí publie « Métamorphose de Narcisse », texte¹ accompagné de dessins et peint une toile² (50,8 x 78,3 cm) du même titre qu'il présente comme « le premier poème et le premier tableau obtenus entièrement d'après l'application intégrale de la méthode paranoïaque-critique », indication inscrite en majuscules dans le poème.

Poème et tableau se font signe et le jeu spéculaire de ces métamorphoses de Narcisse est si éblouissant qu'il est difficile d'affirmer, malgré les apparences, l'antécedence absolue de l'un sur l'autre. Sur les traces d'Ovide et de Freud, Dalí tisse les fils multiples de cette double production que l'on pourrait intituler *Stade du Miroir*³. Le stade du miroir conçu comme le « drame » du sujet « pris au leurre de l'identification spatiale »⁴ où l'artiste « machine(ra)it les fantasmes qui se succèdent », d'une image d'un corps menacé d'éboulement comme le rocher dont il est issu à une forme « orthopédique », une main soutenant la création d'un narcissisme. Sur le devant du tableau,

l'œil trompé du spectateur découvre une image porteuse d'une autre image : d'un rocher sort une silhouette anthropomorphique formée de fragments et lovée sur elle-même devant un plan d'eau. « Image double », définie par Dalí comme « la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent, dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anormalité qui pourrait déceler quelque arrangement »⁵.

Cette image double, pur produit d'un processus paranoïaque⁶, à elle seule, « présentifie » « avec ruse et adresse » le mythe de Narcisse, en donnant littéralement à voir – pour reprendre l'expression d'Éluard, le poète ami – la pétrification qu'entraîne la jouissance de soi. Et cette image double est, en partie, dupliquée par son reflet dans l'eau.

Pour le spectateur qui pourrait se perdre dans les ambiguïtés paranoïaques du peintre, le texte joue les garde-fous, ce que perçurent des critiques. Au-dessus du tableau reproduit dans *Salvador Dalí, la obra el hombre*⁷, on peut lire : « Dalí fit un poème pour illustrer les phases de la création de cette toile et expliquer le sens qui lui est attribué ».

Ce commentaire désigne clairement le piètre statut que le critique d'art confère à l'écriture poétique de Dalí réduite à « illustrer ». Il oublie qu'entre la toile et le poème « l'intensité de l'échange est en fonction de celle de l'imagination réciproque », comme le rappelle Bernard Noël, et qu'« elle serait évidemment nulle si le poète écrivait « maison » au-dessous du dessin d'une maison... »⁸. Néanmoins cette indication signale justement l'un des aspects de l'écriture dalinienne : « expliquer ». Le sous-titre du poème se présente d'emblée comme un « Mode d'observer visuellement le cours de la métamorphose de Narcisse représentée dans le tableau ci-contre » l'incipit joue le guide : « Si l'on regarde pendant quelque temps, avec un léger recul et une certaine « fixité distraite », la figure hypnotiquement immobile de Narcisse, celui-ci disparaît progressivement jusqu'à devenir invisible ».

L'écriture soutient l'œil qui regarde de ses injonctions, mais celles-ci ne sont pas innocentes : la syntaxe place le spectateur dans « une fixité... de Narcisse » et le pousse à faire corps avec l'adolescent « *hypnotiquement immobile* »⁹. En le plongeant ainsi dans un état de « narcose », elles font de lui un reflet de Narcisse, fils étymologique¹⁰ de Narké, ainsi présenté plus loin :

*son torse blanc plié en avant
se fige, glacé,
dans la course argentée et hypnotique de son désir.*¹¹

« Blanc », « se fige », « glacé » – comme chez Ovide –, tous les signes mortels de la captation « dans le miroir obscur » sont présents. À faire corps avec Narcisse en sa capture mortelle par le double qui est le même, celui qui regarde pourrait subir le destin de l'adolescent pétrifié, puis voué à la disparition visuelle par le peintre devenu guide de son propre tableau, disparition redoublée dans le texte par le double anéantissement du « dieu de la neige », et de « l'adolescent attardé au bord de l'eau ».

Par ailleurs l'image double que le poème apprend à regarder, est dupliquée en une image dédoublée : celle d'une main dont les contours sont identiques à l'ensemble rocher-Narcisse, une main blafarde, une main fossilisée, craquelée, qui tient de ses doigts aux touches verdâtres un œuf dont la forme répète celle de la tête de Narcisse. Et le poème, une fois encore, vient à la rescousse du spectateur en expliquant : « La métamorphose du mythe a lieu à ce moment précis, car l'image de Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet ».

L'écrit dit l'impuissance de l'image picturale qui ne travaille que dans l'espace : immobilisée, immobilisante, elle ne peut montrer que la combinaison figée de deux moments successifs, non « le cours de la métamorphose ». L'écriture qui se déroule dans le temps vient suppléer l'acte pictural. Et pour le spectateur qui n'aurait pas encore

bien vu l'image dédoublée, résultat de la métamorphose, le poème précise :

*Il ne reste de lui
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,
[...]
au bout des doigts
de la main insensée.*

En ce jeu de miroir, entre peinture et écriture, notons que cette précision est aussi la description de l'image dédoublée. Le poème est le servant de la toile, et ce dès son titre « Métamorphose de Narcisse », car si le singulier convient au tableau, il n'est aucunement un programme de lecture du poème, lieu de deux apparitions et de deux métamorphoses de Narcisse. L'écriture soutient constamment le tableau de ses explications. Expliquer, ce trait constant de Dalí, Rafael Alberti l'avait déjà repéré chez l'étudiant des Beaux-Arts, pourtant « timide et taciturne »¹². Et dans son « Ode à Salvador Dalí »¹³ Lorca, l'ami, avait désigné l'essentiel :

*Ô Salvador Dalí à la voix olivée !
Je ne vante pas ton imparfait pinceau adolescent
[...]
Je chante ton angoisse, ô limité, limité éternel !
[...]
Je chante ton bel effort de lumières catalanes
Et ton amour pour tout ce qui est explicable.*

Expliquer, pour amener l'autre vers la propre vision, faire en sorte qu'elle soit partagée, qu'elle échappe à « l'idiotie » du privé et qu'ainsi le spectateur n'en soit plus privé. Le paranoïaque – parce qu'il lit autrement la réalité – ne cesse d'écrire, d'expliquer, d'interpréter. Car, souligne le théoricien de « L'Âne pourri » : « Il suffit que le délire d'interprétation soit arrivé à relier le sens des images des tableaux hétérogènes qui couvrent un mur, pour que personne ne

puisse nier l'existence réelle de ce lien »¹⁴. En 1933, ce n'est pas un poème mais un article intitulé « Interprétation paranoïaque de l'image obsédante : l'Angelus de Millet » qui accompagne la série de toiles inspirées par ce « tableau qui produisait en (lui) une angoisse indéterminée mais si poignante que le souvenir des deux silhouettes immobiles l'accompagna plusieurs années durant, déclenchant toujours le même malaise continu et louche »¹⁵.

Un autre texte :

*« L'Angelus » de Millet
Beau, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection,
d'une machine à coudre et d'un parapluie !¹⁶,*

« explique », c'est-à-dire, opère des relations insolites entre le tableau et la phrase de Lautréamont. Dès lors les images paranoïaques peuvent entrer dans la ronde des biens partagés, dans l'ordre symbolique du Musée. Expliquer, tenter de se faire entendre de l'autre est donc l'une des fonctions majeures du poète-peintre paranoïaque. Une phrase catégorique en son impératif clôt cette ouverture explicative :

*Le poète doit, avant qui que ce soit,
prouver ce qu'il dit.*

Comme le paranoïaque, comme le logicien – relevons le mathématicien « prouver » –, le poète doit « prouver » les liaisons qu'il établit. La paranoïa est « un essai de rigueur », affirme Lacan, et d'autant plus obligé qu'elle construit sur un fond d'inexistence. Comme le mathématicien qui pose « soit A » sur le vide et remplit le tableau de signes, comme le poète qui sur les traces du néant construit un monde inédit avec des mots, « présence faite d'absence »¹⁷.

Expliquer – ex-plicare – c'est aussi « déplier ». L'écriture daliennienne déplie la toile, déroule de nouveaux avatars : Narcisse, « dieu

de la neige », Narcisse-Gala. Par la vertu de l'adjectivation la main fossilisée se déplie comme un mille-feuille :

*au bout des doigts
de la main insensée,
de la main terrible,
de la main coprophagique,
de la main mortelle.*

À chaque répétition, un aspect de la main se déploie, chaque feuillet substitue l'autre mais sans le remplacer. Cette main forme un tout multiple. Avec la main picturale, à laquelle elle renvoie, elle fait naître dans l'esprit du lecteur-spectateur une sorte d'image double d'où sort la main de l'artiste, la main qui peint et écrit des choses « insensées », donne à voir de « terribles » visions – qu'est ce lambeau rouge que dévore une hyène à l'ombre de « la main mortelle » craquelée et couverte de fourmis comme le ventre en décomposition du grand Masturbateur ? –, « main coprophagique » parce qu'iconoclaste qui ose, de manière réaliste, éclabousser d'excréments « Le Jeu Lugubre »¹⁸ de l'espace de la toile et du texte.

Le discours du maître cède alors la place à la parole poétique incarnée dans la figure familière d'un « Premier pêcheur de Port Lligat », le lieu familial de Dalí. Ces pêcheurs poétiques – échos des présences bien réelles¹⁹ qui accompagnent les travaux et les jours de l'artiste à Port Lligat et le « lient » au monde avant de rentrer dans *La vie secrète de Salvador Dalí* – seront aussi convoqués au chapitre III de son autobiographie dans laquelle, après Rank, il réécrit le mythe de la naissance du héros, et cite ces présences tutélaires comme témoins de sa venue au monde et les associe, comme ici, à Narcisse :

Que l'on sonne toutes les cloches ! [...] Salvador Dalí vient de naître. Le vent a cessé de souffler et le ciel est pur. [...] c'est par un matin semblable que les Grecs et les Phéniciens ont débarqué dans les golfes de Rosas et d'Ampurias pour y préparer le lit de la civilisation et les draps propres et théâtraux de ma naissance [...] Que le pêcheur du Cap de Creus [...] passe ses rames sous la

saignée de ses genoux [...] qu'il crache dans la mer le mégot d'un cigare cent fois remâché [...] Et qu'il regarde dans ma direction ! Et toi aussi, Narcisse Monturiol, illustre fils de Figueras, inventeur et constructeur du premier sous-marin. ²⁰

C'est donc un pêcheur, un témoin des origines, qui inaugure la parole poétique et pose la question du narcissisme :

qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace ?

La réécriture du mythe commence par une question, une problématique. Bien qu'il ne partage pas ce savoir culturel, le pêcheur décrit la posture essentielle de celui que le mythe a nommé. Le narcissisme naît ici de la double réflexivité verbale « se regarder... » et pronominale « dans sa glace ». La forme pronominale réfléchie du « se regarde » rabat l'action sur l'actant, sujet et objet du regard. Elle élimine toute ouverture à l'autre et c'est effectivement « loin du groupe hétérosexuel » que l'on trouve plus avant « l'adolescent ».

Cette posture – qui sera reprise en échos mais aggravée – est le signe d'une captation spéculaire. L'expression adverbiale « toute la journée » en fait un symptôme, objet d'une double explication : la version populaire du « Second pêcheur » :

Si tu veux que je te dise [...] : il a un oignon dans la tête

étant aussitôt doublée de sa traduction psychanalytique par une voix savante :

*« Oignon dans la tête », en catalan,
correspond exactement à la notion psychanalytique de « complexe ».*

L'expression employée par le pêcheur est reprise entre des guillemets qui signalent l'opération de décodage. En transportant littéralement l'expression lexicalisée du catalan : « Té una ceba al cap » (il a une idée fixe, une obsession) en français, la « cebe » (l'obsession)

reprend sa vie d'« oignon », de « végétal atavique et lent » dont les fertiles germinations métaphoriques font parade :

*droites,
tendues,
et dures
les innombrables lances florales
des armées assourdissantes de la germination des narcisses.*

La « métamorphose de Narcisse » est d'abord celle d'une expression qui a été rendue à sa vie d'avant la catachrèse de la langue maternelle. Le poète paranoïaque s'emparant du mot passé dans la langue de l'autre, le prend au pied de la lettre :

*Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci
peut fleurir d'un moment à l'autre*

Ce lire qui est un délire fera de l'« oignon » par les vertus de l'analogie formelle (ovale) et sémantique (fertile) une tête pleine de futurs papillons obsédants : « Cette tête chrysalide d'arrière-pensées », puis un œuf en fleur tel qu'il apparaît au bout de la main fossilisée. C'est donc l'opération linguistique fertilisée par le processus paranoïaque qui engendre poème et tableau en échos. Le poète montre la source du processus paranoïaque et signe d'un curieux « Narcisse » sa présence textuelle à la fin de l'énoncé délirant :

*Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci
peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse !*

Étrange interpellation que cette adresse à un « tu » encore absent, mais – en vertu de la réflexivité narcissique – l'adresse à « tu » Narcisse est adressé à « Je », à « Je » qui écrit et dévoile son jeu paranoïaque, ²¹ « je » qui s'interpelle et se nomme « Narcisse ! ».

Cet énoncé fondateur amène la première histoire, celle du « dieu de la neige », version dalinienne du mythe de Narcisse. Ce dieu d'eau congelée est bien le frère du fils de Céphise. D'emblée il apparaît « sous la déchirure du nuage noir qui s'éloigne », cette première notation ouvre une série de mouvements qui iront s'amplifiant dans le bruit et la fureur d'une barbarie rimbaldienne :

*le dieu de la neige,
[...]
se met à fondre de désir,
dans les cataractes verticales du dégel
s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémentiels des
[minéraux]*

cette métamorphose devient tohu-bohu dans lequel haut et bas s'inversent :

*[le haut plateau tout entier
se vide, descend et s'écroule
[...]
pendant que son poids mort
soulève tout entier,
grouillant et apothéosique,
le plateau de la plaine]*

Ce chaos n'est pas origine mais anéantissement dernier.

En donnant à voir cette « métamorphose en cours » dans le déroulement d'un temps constamment au présent, le poème déplie de façon « apothéosique » le tableau de facture classique. C'est sous nos yeux que le conteur fertile en « utopies phénixologiques »²² fait mourir le « dieu de la neige » avant de le faire renaître « fleur d'eau ».

Mais entre ces deux histoires, comme entre les deux blocs picturaux, s'intercale un « groupe ». À ne voir que le tableau, ce groupe de figures miniaturisées entre les deux formes massives, resterait énigmatique malgré le rappel des « fameuses poses » des figures allé-

goriques du Printemps de Botticelli. Le poème lève le mystère en le qualifiant d'« hétérosexuel ». Dans la clôture narcissique, l'« hétéros » fait irruption dans sa diversité géographique (l'Hindou, l'Allemand...) inventoriée en deux paragraphes, l'un contenant le masculin, l'autre le féminin.

Dans le groupe masculin, relevons les jeux de Dalí avec « le Catalan au dos sérieux et bien planté » qui amène subrepticement *La Bien Plantée* Lydia, sa maîtresse ès paranoïa ²³.

Et du côté féminin :

*la grande Andalouse ténébreuse,
robuste de glandes et olivâtre d'angoisse*

renvoi ironique de Dalí à Lorca, l'Andalous(e) qui chanta la « voix olivée » et l'« angoisse » du Catalan bien planté.

Ce groupe nettement divisé en masculin-féminin s'oppose à l'indétermination sexuelle du dernier avatar de Narcisse, tout à la fois féminin-masculin : « Gala, mon narcissé ».

Le destin de ce groupe (décrit « dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire ») est le « cataclysme libidineux » car l'accouplement – pour Dalí comme pour Léonard ²⁴ – est lié à la laideur et à la violence. Sous l'emprise du vouloir-vivre les humains sont condamnés à « l'éclosion carnivore de leurs latents atavismes morphologiques ». Et c'est « loin du groupe hétérosexuel » que réapparaît Narcisse, cette fois, « adolescent attardé au bord de l'eau ». La marque spatiale introduit la perspective dans le poème et la position de Narcisse signifie aussi son choix d'objet. Séduit par lui-même, littéralement « mis à part » par les affres délicieuses de l'autoérotisme, il tourne le dos à l'autre. L'autoséduction détourne l'adolescent du reste du monde et de ses habitants pour l'enfermer dans l'image dans le miroir. Dès lors la captation spéculaire à l'œuvre dans le texte dès la description du garçon à sa glace est ici redoublée. La réflexivité sémantique (« miroir », « image », « reflet », « sa propre... »...) et la réflexivité syntaxique conjuguent leurs effets jusqu'à la saturation. La

multiplication des formes pronominales réfléchies (« se penche », « se fige », « s’anéantit », « se vide », « se perd ») et possessives produisent une écriture du narcissisme d’une densité maniériste (« la courbe argentée et hypnotique de son désir » « l’horloge des fleurs de sable de sa propre chair » « la sirène froide et dyonisiaque²⁵ de sa propre image »).

Un Narcisse captif de lui-même emplit l’espace de son corps :

Narcisse, tu perds ton corps
 [...]
 ton corps frappé de mort
 [...]
 ton corps blanc
 [...]
 ton corps...

Ce corps frappé de mort qui appelle Lorca est réitéré jusqu’à sa disparition textuelle dans les points de suspension. Cette présence corporelle est accrue par la nomination répétée « Narcisse... Narcisse... Narcisse... » à laquelle s’ajoute l’interpellation :

Narcisse, tu perds ton corps
 [...]
 Narcisse,
comprends-tu ?

Le « tu » si présent n’évoque pas une réelle co-présence de « Je ». Le « Je » supposé interpellant est apparemment absent du texte ou plutôt il est – tel l’insecte mimétique qui fascina le jeune Dalí²⁶ – « impossible à distinguer sauf dans une certaine position ». Dans ce poème « Je » est constamment fondu dans l’autre, dans le « on » inaugural ou dans ce « tu » qui l’appelle. Il ne se découvre qu’à la fin du poème, sous la forme de la possession : « Gala – mon Narcisse. »

Ici l'actant semble posséder l'autre, mais peut-être qu'une fois de plus, puisque l'autre est le même, retombe-t-on dans la possession de soi par soi.

Et « Gala » que l'on prenait pour un nouvel actant n'est peut-être qu'un reflet. Un reflet qui se met à faire signe au tableau, à ce troisième personnage à l'arrière-plan de la main, masculin ? féminin ? Masculin-féminin ? – statue érigée sur un damier semblable à l'échiquier dont Gala ne se séparait pas.

Arrivé à ce point, le commentateur pris dans les jeux spéculaires du narcissisme multipliés par ceux de la paranoïa où tout fait signe, se détourne des métamorphoses daliniennes sous peine de subir le sort de la Dame de Shanghai.

NOTES

- 1 Publié à Paris aux Éditions Surréalistes à 500 exemplaires et à New York chez Julien Lévy à 1500 exemplaires.
- 2 Ce tableau est aujourd'hui à la Tate Gallery. Dalí le montra à Freud lorsqu'il lui rendit visite à Londres en 1938.
- 3 Titre de la conférence présentée par Jacques Lacan, un an auparavant, en 1936 à Marienbad.
- 4 Jacques Lacan *Écrits*, Seuil, 1966, p. 97.
- 5 « L'Âne Pourri ». Ce texte de Dalí est extrait de *La Femme visible*, Paris, 1930, *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, M.N.A.M., Paris, 1980, p. 276.
- 6 « L'Âne Pourri », *op. cit.* : « L'obtention d'une telle image double a été possible grâce à la violence de la pensée paranoïaque qui s'est servie, avec ruse et adresse, de la quantité nécessaire de prétextes, coïncidences etc., en profitant pour faire apparaître la deuxième image qui, dans ce cas, prend la place de l'idée obsédante ».
- 7 Éd. Tusquets Edita, Barcelona, 1984.
- 8 Bernard Noël, « L'Élu du voir », *Paul Éluard et ses amis peintres, 1895-1952*, Centre Georges Pompidou, p. 194.
- 9 C'est nous qui soulignons.

- 10 d'une étymologie populaire.
- 11 C'est nous qui soulignons.
- 12 « Avec un sérieux bien catalan mais dissimulant un humour rare, qu'aucun trait de son visage ne trahissait, Dalí ne manquait pas d'expliquer ce qui se passait dans chaque tableau »¹². R. Alberti, *La Arboleda perdida*.
- 13 ¡ O Salvador Dalí de voz aceitunada !
 No elogio tu imperfecto pincel adolescente
 [...]

 Pero alabo tus ansias de eterno limitado.
 Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,
 Tu amor a lo que tiene explicacion posible
- 14 « L'Âne Pourri », *op. cit.*, p. 276.
- 15 *La vie secrète de Salvador Dalí*, cité dans *Salvador Dalí, Rétrospective 1920-1980, op. cit.*, p. 316.
- 16 Titre de la Préface au catalogue de l'exposition Galerie des quatre chemins, Paris, 1931, *Salvador Dalí, Rétrospective 1920-1980, op. cit.*, p. 331.
- 17 J. Lacan « Fonction et champ de la parole », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 276.
- 18 « Mon tableau « Le Jeu Lugubre » commençait de préoccuper mes amis. Le caleçon éclaboussé d'excréments était peint avec un réalisme si complaisant, que tous se demandaient si j'étais coprophage », Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, La Table Ronde, 1964, p. 179.
- 19 Observées de la fenêtre de l'atelier sur la plage de Port Lligat.
- 20 *La vie secrète de Salvador Dalí*, Gallimard, Idées, 1979, p. 50.
- 21 En liant paranoïa et narcissisme Dalí se montre fin lecteur de Freud qui aborde la question du narcissisme à partir de la paranoïa.
- 22 *Journal d'un génie, op. cit.*, p. 96.
- 23 Lydia, femme d'un pêcheur de Cadaqués, au « cerveau [...] merveilleusement paranoïaque », « était – raconte Dalí – capable avec le maximum de cohérence de tout rattacher à ce qui l'obsédait ». Ainsi fut-elle persuadée, à la sortie du livre d'Eugenio D'Ors qui avait passé l'été chez elle, que *la Ben Plantada* (la Bien Plantée) c'était elle, et se mit à interpréter les articles d'Ors.
- 24 « L'acte d'accouplement – affirme Léonard cité par Solmi – et les membres qui y sont employés ont une laideur telle, que, si ce n'était la beauté des visages, et les ornements des acteurs, et la disposition retenue, la nature

perdrait l'espèce humaine », S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Idées, Gallimard, 1980, p. 21.

25 *Sic.*

26 Insecte qui provoqua « La révélation du mimétisme qui influença la cristallisation des images paranoïaques qui peuplent de leur présence fantomatique la plupart de (ses) tableaux », *La vie secrète, op. cit.*, p. 5.

Métamorphose de Narcisse

Mode d'observer visuellement
le cours de la métamorphose
de Narcisse représentée
dans le tableau ci-contre :

« Dali a doué le surréalisme d'un instrument de tout premier ordre, en l'espèce la méthode paranoïaque-critique, qu'il s'est montré d'emblée capable d'appliquer indifféremment à la peinture, à la poésie, au cinéma, à la construction d'objets surréalistes typiques, à la mode, à la sculpture, à l'histoire de l'art et même, le cas échéant, à toute espèce d'exégèse. »

André Breton,

Qu'est-ce que le surréalisme?

Si l'on regarde pendant quelque temps, avec un léger recul et une certaine « fixité distraite », la figure hypnotiquement immobile de Narcisse, celle-ci disparaît progressivement, jusqu'à devenir absolument invisible.

La métamorphose du mythe a lieu à ce moment précis, car l'image du Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet. Cette main tient au bout de ses doigts un oeuf, une semence, l'oignon duquel naît le nouveau Narcisse – la fleur. A côté, on peut observer la sculpture calcaire de la main, main fossile de l'eau tenant la fleur éclore.

Le premier poème et le premier tableau obtenus entièrement d'après l'application intégrale de la méthode paranoïaque-critique

Pour la première fois, un tableau et un poème surréalistes comportent objectivement l'interprétation cohérente d'un sujet irrationnel développé. La méthode paranoïaque-critique commence à constituer le congloméré indestructible des « détails exacts » que Stendhal réclamait pour la description de l'architecture de Saint-Pierre de Rome, et ceci dans le domaine de la plus paralysante poésie surréaliste.

Le lyrisme des images poétiques n'est philosophiquement important que lorsqu'il atteint, dans son action, à la même exactitude que les mathématiques dans la leur.

Le poète doit, avant que ce soit, prouver ce qu'il dit.

Premier Pêcheur de Port Lligat.— Qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace ?

Second Pêcheur.— Si tu veux que je te dise (*baissant la voix*) : il a un oignon dans la tête.

« Oignon dans la tête », en catalan, correspond exactement à la notion psychanalytique de « complexe ».

Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse!

Sous la déchirure du nuage noir qui s'éloigne
la balance invisible du printemps
oscille
dans le ciel neuf d'Avril.
Sur la plus haute montagne,
le dieu de la neige,
sa tête éblouissante penchée sur l'espace vertigineux des reflets,
se met à fondre de désir
dans les cataractes verticales du dégel
s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémentiels des minéraux
ou
entre les silences des mousses,
vers le miroir lointain du lac
dans lequel,
les voiles de l'hiver disparus,
il vient de découvrir
l'éclair fulgurant
de son image exacte.

On dirait qu'avec la perte de sa divinité le haut plateau tout entier
se vide, descend et s'écroule
parmi la solitude et le silence inguérissable des oxydes de fer
pendant que son poids mort
soulève tout entier,
grouillant et apothéosique,
le plateau de la plaine
où percent déjà vers le ciel
les jets d'eau artésiens de l'herbe
et que montent,
droites,
tendres
et dures,
les innombrables lances florales
des armées assourdissantes de la germination des narcisses.

Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les
fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse consciencieusement le
cataclysme libidineux, imminent, éclosion carnivore de leurs latents
atavismes morphologiques.

Dans le groupe hétérosexuel,
dans cette date¹ douce de l'année
(mais sans excès chérie ni douce),
il y a
l'Hindou
âpre, huilé, sucré
comme une datte d'Août,
le Catalan au dos sérieux
et bien planté
dans une côte-pente,
une Pentecôte de chair dans le cerveau,
le Germain blond et carnassier,
les brumes brunes
des mathématiques
dans les fossettes
de ses genoux nuageux,

Il y a l'Anglaise,
la Russe,
la Suédoise,
l'Américaine
et la grande Andalouse ténébreuse,
robuste de glandes et olivâtre d'angoisse.

Loin du groupe hétérosexuel, les ombres
de l'après-midi avancée s'allongent dans le paysage et le froid envahit la
nudité de l'adolescent attardé au bord de l'eau.

Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse
se penche
sur le miroir obscur du lac,

quand son torse blanc plié en avant
se fige, glacé,
dans la courbe argentée et hypnotique de son désir,
quand le temps passe
sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair,

Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique
au plus profond duquel
chante
la sirène froide et dyonisiaque² de sa propre image.
Le corps de Narcisse se vide et se perd
dans l'abîme de son reflet,
comme le sablier que l'on ne retournera pas.

Narcisse, tu perds ton corps,
emporté et confondu par le reflet millénaire de ta disparition,
ton corps frappé de mort
descend vers le précipice des topazes aux épaves jaunes de l'amour,
ton corps blanc, englouti,
suit la pente du torrent féroce minéral
des pierreries noires aux parfums âcres,
ton corps...
jusqu'aux embouchures mates de la nuit
au bord desquelles
étincelle déjà
toute l'argenterie rouge
des aubes aux veines brisées dans « les débarcadères du sang »³.

Narcisse,
comprends-tu?
La symétrie, hypnose divine de la géométrie de l'esprit, comble déjà ta tête
de ce sommeil inguérissable, végétal, atavique et lent
qui dessèche la cervelle
dans la substance parcheminée
du noyau de ta proche métamorphose.
La semence de ta tête vient de tomber dans l'eau.
L'homme retourne au végétal
par le sommeil lourd de la fatigue
et les dieux
par l'hypnose transparente de leurs passions.
Narcisse, tu es si immobile
que l'on croirait que tu dors.
S'il s'agissait d'Hercule rugueux et brun,

on dirait il dort comme un tronc
dans la posture
d'un chêne herculéen.
Mais toi, Narcisse,
formé de timides éclosions parfumées d'adolescence transparente,
tu dors comme une fleur d'eau.
Voilà que le grand mystère approche,
que la grande métamorphose va avoir lieu.

Narcisse, dans son immobilité, absorbé par son reflet avec la lenteur
digestive des plantes carnivores, devient invisible.

Il ne reste de lui
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,
sa tête de nouveau plus tendre,
sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologiques,
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau,
au bout des doigts
de la main insensée,
de la main terrible,
de la main coprophagique,
de la main mortelle
de son propre reflet.

Quand cette tête se fendra,
Quand cette tête se craquellera⁴,
Quand cette tête éclatera,
ce sera la fleur,
le nouveau Narcisse,
Gala –
mon narcisse.

Salvador Dalí

Publié aux Éditions Surréalistes, Paris, 1937.

Remarque : on trouvera, à la page 289 du livre de Robert Descharnes et Gilles Néret
(*Salvador Dalí, L'œuvre peint*, t. 1, Benedikt Taschen, 1993) des reproductions du
tableau *Métamorphose de Narcisse* et d'une étude préparatoire.

1 Date *considérée comme matière* (note portée en marge dans l'édition citée).

2 *Sic.*

3 Federico García Lorca (note portée en marge dans l'édition citée).

4 *Sic.*

Rimbaud, « Barbare »

Franc DUCROS

énigme, ce qui naît d'un jaillissement pur.

Renvoyant au passé (« Bien après ») les choses qu'il nomme d'abord, le poème s'ouvre en avant de lui-même. Vers ce qui sera. Et qu'il sera.

Nommant le révolu – « les jours et les saisons, et les êtres et les pays » –, il nomme le temps qui est notre lieu et notre lot, qui passe et revient, qui fuit irréparable et nous fait tourner dans le même cycle retournant, nous « les êtres » (les « bêtes » aussi)¹, et nos lieux – notre séjour.

Dans le même élan syntaxique surgit, indécidable, une profération dont le caractère majeur, préalable à toute signification, est d'être – « ligne parfaite » – un « mot total refait »² :

*Le pavillon en viande saignante, sur la soie des mers et des fleurs arctiques ;
(elles n'existent pas.)*

Faut-il entendre que le « pavillon » fait, lui aussi, partie du « bien après », et relève de ce qui n'est plus ? Ou ne faut-il pas plutôt entendre qu'il vient « bien après » les jours et les saisons, et les êtres et les pays, auquel cas – traversant la trame des choses constituées, qu'apparaissant il renvoie au passé, il serait le premier apparaître de ce qui apparaît et vers quoi, par-delà le révolu, s'ouvre le poème. Bien que cette seconde hypothèse nous paraisse la plus probable, il convient de laisser d'abord ouverte la double possibilité. De même qu'il convient de laisser pour l'instant sans solution une seconde indécidabilité : qu'est ce « pavillon » ? et sa « viande saignante » ? Qu'est cette « soie des mers » et que sont ces « fleurs arctiques » frappées d'inexistence ? Outre que la complexe figure reviendra trois fois, scandant le poème et nous invitant à considérer la valeur de cette scansion (nostalgie ? jouissance ? défi ? exaspération ?...), il faut tenter de lire le poème selon tous ses possibles ³.

Concernant le « pavillon », plusieurs significations supposées existent dans l'herméneutique rimbaldienne – de la métaphore du soleil couchant à la périphrase qui désignerait le drapeau norvégien ⁴. Mais il se peut que s'entrevoie un autre sens à l'issue de la présente lecture. Il convient de laisser en suspens ce qui se dérobe à la prise impatiente, voire à toute prise. Aussi bien la figure est-elle irréductible à une représentation unique : elle se construit et s'abolit. À défaut d'une signification, elle a ce sens – qui fait jouer en apparition et disparition mutuelles et instantanées le rouge de la « viande saignante » (et par cette évocation une certaine cruauté, splendeur et horreur mêlées), la douceur, délicate et splendide à la fois de la « soie des mers », et l'éclat des « fleurs arctiques », aussitôt qu'évoquées abolies : selon la valeur entendue dans « Le pavillon... », dans « elles n'existent pas » s'entendra : elles n'existent plus, ou : elles n'existent pas (encore) – ou : elles n'ont jamais existé et n'existeront jamais.

Toujours selon la même indécidabilité, la suite immédiate :

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins –

se donne comme la reprise – plutôt que la continuation – de l'énumération des choses du passé révolu et dépassé. Mais ici un sujet (« Remis ») est impliqué. Les choses pour lui dépassées sont, avec les « vieilles fanfares d'héroïsme » les valeurs martiales et triomphales, aussi bien des nations (les « pays ») que de l'histoire politique – les guerres –, voire d'une certaine poésie civile, issue de Hugo ou de Rimbaud lui-même⁵. De ces « vieilles fanfares » il est dit en outre que, passées, elles ne sont pas tout à fait dépassées : bien qu'il en soit « remis », le sujet constate qu'elles « nous attaquent encore le cœur et la tête ». Peut-on supposer ici une dissociation entre un « je » implicite revenu du passé, et un monde encore empêtré dans des « vieilleries » nocives ? Ou vaut-il mieux entendre que le détachement n'est achevé pour personne, car même celui qui en est « remis » en demeure marqué ?

Avec les « anciens assassins » sont évoquées peut-être les valeurs d'Orient célébrées ailleurs⁶, mais plutôt – puisque la relation est directe aux « vieilles fanfares d'héroïsme » – violemment désignés les politiques, rois, empereurs, puissants...

C'est alors que réapparaît, précédé d'un « Oh ! » qui peut encore être d'exaspération, mais plus probablement d'émerveillement, puisque le relance aussitôt : « Douceurs ! »,

*le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ;
(elles n'existent pas.)*

On le saura à la reprise dont, avec « monde », cette exclamation sera l'objet, « Douceurs ! » fera déboucher le poème sur une « musique » qui sera célébrée en son lieu, mais au point où elle surgit, elle déchire le poème et peut s'entendre comme qualification et pour ainsi dire commentaire lyrique de

Oh ! le pavillon en viande saignante...

– auquel cas le « pavillon » aura bien été le premier apparaître de la première « douceur » surgie à travers l'état ancien du monde. (Selon

l'hypothèse alternative, de moins en moins probable, « Douceurs ! » pourrait s'entendre encore comme s'opposant à « Oh ! le pavillon... »).

Quoi qu'il en soit, les « Douceurs » ici surgissant en hyperbole par-delà le révolu, consistent toutes en déchaînements de violences naturelles : forces élémentaires explosant, mêlées – où l'indissociable entrelacement des éléments physiques : feu (« brasiers »), eau (« pleuvant »), air (« rafales »), terre (« givre »), dans un ordre d'apparition qui n'est peut-être pas sans homologie avec « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques », se formule selon une syntaxe figurant la composition des quatre éléments en *Physis* :

Les brasiers pleuvant aux rafales de givre.

Scandée par une deuxième occurrence de « Douceurs ! », une nouvelle figure, plus inextricablement nouée que la précédente, et plus irréductible à une représentation, n'en entrelace pas moins les forces élémentaires selon le même ordre de succession :

Les feux à la pluie du vent de diamants...

puisqu'ici encore feu, eau, air et terre (« diamants » se donnant comme la métamorphose de « givre », et la terre, quatrième élément, deux fois figurée comme ce qui brille, de l'éclat du froid qui descend sur elle – le givre –, ou de l'ardeur qui monte de ses profondeurs – le diamant – se succèdent dans le même ordre pour composer ensemble l'interaction de toutes les énergies physiques. La cohérence de la figure, en sa dynamique énergétique complexe, s'accroît encore de la mention que la « pluie » est

jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous.

– où s'entend que la « pluie » est issue avec violence (« jetée ») non du ciel, mais de la terre – du fond de la terre (le « cœur terrestre »), lequel

est « pour nous », hommes, séjour impossible : le fond est « éternellement carbonisé pour nous », alors que son feu intérieur affine le carbone jusqu'au diamant, et l'expulse en « pluie » – de feu : la figure effectue la fusion des éléments qu'elle proposait en apparente succession.

Les énergies élémentaires déchaînées qui se donnaient d'abord comme « Douceurs ! », se donnent alors comme « monde » (« O monde ! »), et ce monde est nouveau puisqu'il se révèle « loin des vieilles retraites et des vieilles flammes »... – loin de tout ce qui relevait du « bien après ».

Sur cette constatation réitérée, le mélange élémentaire se condense soudain :

Les brasiers et les écumes

sont fusion du feu resurgi de la terre et de l'émulsion de l'eau et de l'air, par leurs énergies incluses (et par l'action du feu) en interaction. Et ce mélange ardent se donne aussitôt comme « Musique ». Effet des forces élémentaires mêlées, la « Musique » se figure en

virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

Par le retournement rythmique (« virement ») des deux abîmes – « gouffres » et « astres » – ce qui fut dit d'abord « Douceurs », puis « Monde », est devenu « Musique » : effet du *Rythmos*. Dans le déchaînement de violence des énergies élémentaires réduisant toutes choses en fusion de « brasiers » et d'« écumes », Rimbaud retrouve la pensée du rythme selon les Grecs : *musiké*, manifestation du *rythmos* universel.

Or, où se manifeste le rythme (« là »), en un lieu que seul situe l'instant – le point – de son émergence se déployant à l'infini, il n'y a plus rien de l'ordre ancien des choses qualifié au début du poème : il y a un « monde » fait d'êtres restitués à leurs pures singularités, « flottant », « Formes », « sueurs », « chevelures » et « yeux », « larmes

blanches, bouillantes », « volcans et grottes arctiques » composent un *chaosmos* accueillant : substance amoureuse et féminité universelle qui émet une « voix », qui s'entend « au fond ».

Ultimement réapparu en disparition, « Le pavillon... » ne peut plus s'entendre comme le dernier rappel nostalgique de ce qui fut et n'est plus. Il était plutôt, dès son premier surgissement, de la féminité chaotique la première figure d'abord incompréhensiblement apparue, mystère que seul le poème rythmiquement se déployant aura fini par *comprendre* : figure démesurée d'une féminité multiple, éparse mais composant ensemble « volcans et grottes arctiques », ardeur et gel, feu et glace, puissance et douceur, sang et eau, maison de chair (ou tenture d'apparat l'enveloppant) et immensité marine – figure ouvrant pour finir le poème à l'infini sur l'infigurable, et dans le même geste l'éprouvant inatteignable et s'y abolissant ⁷.

NOTES

- 1 Lettre à Paul Demeny, du 15 mai 1871, dite « du Voyant » : « Il (le poète) est chargé de l'humanité, des animaux même ». Et « Délires » II, *Une Saison en Enfer* : « j'enviais la félicité des bêtes... »
- 2 Telle est, on s'en souvient, la définition que du vers donne Mallarmé (*Crise de vers*).
- 3 La question de la signification ne peut se poser qu'après et à partir de celle de la situation. La loi du poème l'emporte sur celle du dictionnaire où « les mots gisent » (Mallarmé),
alors qu'ils se dressent, debout et vivants, dans le poème.
- 4 Que le « jaillissement pur » soit « énigme » n'implique aucunement que l'énigme doive être traitée en devinette. Le soleil couchant ne serait plausible que si le poème en impliquait l'apparaître. Quant au drapeau, norvégien ou danois, comment peut-on en venir à considérer les *Illuminations* comme des *Mémoires* cryptés ?

- 5 Notamment, bien sûr, « Les mains de Jeanne-Marie », « L'orgie parisienne », et « Chant de guerre parisien », poèmes de 1871, poèmes de la Commune.
- 6 « L'impossible », *Une Saison en Enfer*, et « Matinée d'ivresse », *Illuminations* (du moins, pour ce dernier poème, selon l'interprétation courante).
- 7 Bien que, sur le « pavillon » lui-même, son interprétation diffère de celle que je risque ici, P. Brunel (*O.C.*, La Pochothèque, p. 910) n'en relie pas moins lui aussi la « voix féminine » aux autres figures de féminité (la « Sorcière », la « Vampire », « Hélène », etc.) qui détiennent dans les *Illuminations*, le sens caché. Mais c'est pour dire que cette *figure* « fait disparaître le pavillon ». Il disparaît, certes. Mais disparaître étant son mode propre d'apparaître, comme toute figure, rien dans le poème (sinon le « choc » des figures entre elles, mais alors toujours « marqué » verbalement — ce qui n'est pas, me semble-t-il, le cas ici) n'implique que ce soit la « voix féminine » qui l'abolisse. Bien plutôt, apparu à travers et par-delà les choses révolues, il aura fallu tout le poème, et il faut sa disparition finale (*cf.* Davies) pour que le sens en apparaisse — à l'instant où il disparaît.

L'apparaître du monde dans le champ de la parole

Hölderlin, Leopardi, Ungaretti

Pascal GABELLONE

1.

« Le monde n'apparaît, écrit Roger Munier, que parce qu'il a ce pouvoir d'apparaître ». « Pouvoir qu'il a de soi, ajoute-t-il, avant l'intervention de tout voyant »¹.

La possibilité de la poésie, comme de la peinture, repose sur cette croyance que le monde, avant d'être le simplement « apparu », la chose en son repos, le visible donné comme tel, est l'incessante ouverture de l'apparaître comme ce qui, dans l'apparu, demeure enfoui, invisible, et pourtant réel, ou mieux, *le réel même*. C'est ce que signifie Cézanne, de façon quasi oraculaire, lorsqu'il évoque, dans les propos rapportés par Joachim Gasquet², ces « terres rouges » qui sortent d'un « abîme ». Les couleurs sont l'expression, en surface, de la « profondeur de la nature » : « elles montent des racines du monde ».

Quel est cet *invu* du monde qui ne cesse de venir à la vue, pourvu qu'un vrai regard, une véritable écoute l'y acheminent, cet *invu* du monde qu'un effort acharné sur le « motif » peut faire advenir à la visibilité du jour de l'art qui, en ce point, ne serait jamais que la déchirure de la naissance ? Assurément, le monde qui vient à la poésie n'est pas le monde connu. Il n'est pas davantage un arrière-monde, doublure irréaliste du rêve ou Idéal abstrait de toute incarnation. Il est ce monde transmuté qui révèle enfin l'impression originale qui pourra nous en donner le sens, il apparaît comme *inconnu*.

Il faut relire le texte majeur de Hölderlin sur la poésie – « La démarche de l'esprit poétique » – pour cerner le sens de cet *inconnu* :

Lorsque le poète, se sentant accordé par toute sa vie intérieure et extérieure au ton pur de son impression originelle, regarde le monde, celui-ci lui est [...] nouveau et inconnu. [...] Tout se montre à lui pour la première fois, c'est-à-dire que tout est incompris, indéterminé.³

La poésie donc, dans son cheminement, n'est pas simple immédiateté mais la manière dont l'impression, l'envoi originelle, secret dans son travail, revient habiter notre regard, notre perception, comme à contrepenne, pour produire la rencontre de ce monde jamais encore vu et d'une langue neuve. Écoutons encore Hölderlin : « [...] et il est essentiel qu'en cet instant il n'accepte rien comme donné, que rien de positif ne lui serve de point de départ, que la nature et l'art, tels qu'ils les a connus autrefois et tels qu'il les perçoit, ne *parlent* pas avant qu'un langage n'existe *pour lui*. Car si quelque langage de la nature ou de l'art, sous une forme déterminée, préexistait pour lui à cette réflexion sur la matière infinie et la forme infinie, le poète se placerait en dehors de son champ d'efficacité, il sortirait de sa création. »⁴

Ceci est à entendre dans un sens individuel – moment culminant de la « démarche de l'esprit poétique » – et dans un sens général, épocal pourrait-on dire, comme tâche nouvelle de la poésie au moment où se nouent déclin et commencement. La connaissance, par la réflexion ou la suite des moments réflexifs, conduit à cet instant où

« il y a pressentiment du langage », qui n'est pas encore le langage mais l'intuition de la possibilité de sa venue, son *anticipation spirituelle* ; le langage qui, même parvenu à son comble, n'oublie pas mais reconnaît, depuis son lieu propre et son temps, ce qui l'a conduit jusqu'à la possibilité de l'accomplissement, *se souvient*, garde en lui la trace éclairante de ce qui, l'ayant rendu possible et constitué, doit être dépassé. Car le pressentiment du langage a lieu lorsqu'il n'y a pas encore d'« œuvre et création réussies », mais seulement idéal, espoir, promesse d'œuvre. Ce moment est encore latence, moment médian, mais déjà, par le mouvement réflexif, il est retour à soi, à un soi qui ne serait plus dans la pure immédiateté initiale, mais qui se serait enrichi, par l'épreuve de l'altérité transformatrice, d'une dimension nouvelle, supplémentaire qui « restitue au cœur tout ce qu'elle lui avait ravi ». Son temps est celui d'une *antécédence* proche du travail du paysan qui laboure en vue de la moisson, du fruit futurs.

Le poète selon Hölderlin, à la différence d'une certaine conception romantique, n'est pas d'abord un être du sentiment, mais un être du pressentiment, de l'attente et de la traversée de la « nuit ». Il semble alors dévoiler à la poésie sa nouvelle tâche, au moment du désarroi et de l'hiver du monde : à savoir qu'elle est, bien que toujours ouverte par l'expérience du sensible et de son écho intérieur, essentiellement l'œuvre du Sens, ou mieux : la promesse que cette œuvre s'accomplira encore, et à nouveau, comme sens *terrestre* du monde. La direction fondamentale reste celle du « sortir de soi » pour qu'il puisse y avoir une véritable rencontre avec le « terrestre », pour que le poète puisse se heurter à sa résistance, à son hétérogénéité essentielle. Le « veilleur » doit alors endurer cette ex-position, cette attente, faire face aux dieux ou à leur absence, porter en lui, avec lui, l'espérance du fruit, du jour de fête, du monde renouvelé.

Le poème « Comme au jour du repos » évoque cette attente et semble désigner par là même le destin du poète :

*Les poètes aussi s'endeuillent, ils paraissent
Abandonnés, et pourtant pressentent le futur,
Comme il est pressenti par celle qui repose.*⁵

Ces vers de la fin de la première partie du poème établissent une analogie « fondamentale » entre le repos hivernal de la terre et l'attente endurente du poète. Se précise dès lors le sens de cette attente : l'inapparent de toute terre, c'est la profusion de son avenir, sa puissance à naître. La parole du poète, « au temps de la détresse », garde le « sacré » : « que le sacré soit mon dire », mais ce sacré ne signifie plus la *présence* des dieux dans l'institution de la *religio*, il est la présence avérée de la « divine Nature », « plus vieille que le temps », la vision du *jour* que le poète a « vu poindre à la cime de [son] attente ». S'il est inconvenant de nommer les dieux, la poésie devient bien le lieu de la présence « instante » de Celle qui aux dieux a prêté ses « puissances » d'être.

2.

Retrouver cet instant du monde dans la pure présence, signifie faire jaillir la poésie d'un *stupor* initial, d'un point abyssal et indéductible⁶ que, cependant, l'histoire du monde humain, l'indifférence qu'elle a produite comme rapport canonique à ce qui apparaît, a fini par effacer. Le « pacte entre la langue et le cercle des vivants », comme l'appelle Antonio Prete⁷, c'est-à-dire entre la parole de la poésie et la *phusis* qui engendre cette parole même comme modalité de son apparaître, habite encore la pensée léopardienne du temps originaire. Il s'agit d'une antériorité qui est parfois racine de la « *ricordanza* » (la remémoration) ou seuil d'où affleure à nouveau l'« *immagine antica* » (l'image ancienne).

Dans les textes léopardiens qui affrontent le plus ouvertement cette question – les « *canzoni* » « Au Printemps », « Hymne aux Patriarches » et l'« *operetta morale* » *Histoire du genre humain* – l'appel ou le rappel d'une origine porte déjà en lui la blessure de l'irréversible, il est déjà expérience de l'éloignement. Mais le sens de cette

expérience est complexe et ne se laisse pas réduire à une opposition tranchée. Dans « Au Printemps », par exemple, la forme interrogative porte – non rhétoriquement – une demande de sens, c'est-à-dire un appel à la présence, mais profondément travaillé par une négativité, une différence qui empêche toute suture en une unité nouvelle. Non la puissance anticipatrice et eschatologique de la promesse qu'on doit garder vivante en soi « au temps de la détresse », comme chez Hölderlin, fût-ce au prix de l'infidélité envers les dieux, mais l'endurance nue de l'épreuve que ce temps nous impose, caractérise l'attitude léopardienne. Aussi toute présence, comme mode du séjour des dieux parmi les hommes, est révolue pour Leopardi. L'Antiquité est l'espace-temps de cette présence que maintenait en vie l'illusion fondatrice ; le « *nudo vero* » (la vérité nue) est la puissance de négation propre à la modernité qui a dissipé la belle apparence de l'illusion pour laisser l'homme à son existence sans recours. Cependant, le propre de la présence antique n'est pas pour Leopardi, comme pour les néoclassiques de la tradition winckelmannienne, la beauté sereine de la statue ou du temple grecs, l'espace de la représentation parvenu à sa plénitude, mais déjà un jeu de traces qui révèlent un passage divin, comme ce frémissement de la surface de l'eau qui seul trahit, aux yeux du jeune berger du poème, l'entrée en monde de la déesse, invisible sinon dans l'indice de ce passage même :

*et vit frémir l'onde,
effrayé, car invisible au regard,
la déesse au carquois
entraîné dans le flot tiède* ⁸

Il faut souligner l'importance de ce mode non dévoilé de la présence chez le poète de Recanati, car il est le mode même de la présence poétique. Dans cette « *canzone* », ce qui appartient au passé révolu (« *remoto* » en italien) et qui est donc évoqué comme l'irréversible, vibre pourtant encore dans le *vestigium* du nom, de l'épithète ; c'est la langue qui retient le vestige du dieu ou la vibration a-thématique, comme l'appelle P. Bigongiari, de la présence invisible. Cela

doit s'entendre de deux façons : d'une part, par cette saturation de la langue poétique italienne qui, se manifestant là pleinement, indique le périssable dans la langue, sa temporalité ; de l'autre, l'apparition – par delà l'intention même du poème – d'une tonalité singulière qui seule peut donner à *entendre* ce qui est perdu, son *ton fondamental*, sa *Stimmung*.

J'appellerai cette tonalité le véritable *présent* du poème, celui qui porte le *vestigium* de ce qui est passé, et qui se distingue profondément de la ruine ou du reste comme simples témoignages dont il s'agirait de faire l'archéologie. Le présent du poème, et lui seul, porte la déchirure de l'ici, de l'aujourd'hui dont l'interrogation et l'appel sont les modes éminents, en lieu et place de la célébration hymnique. (N'oublions pas que le titre « Au Printemps » a une consonance précisément célébrante, mais que le sous-titre – « ou des fables anciennes » – est déjà l'indice, non d'une adresse hymnique, mais d'une distance quasi argumentative, et que le déroulement successif du poème correspond plutôt au style de l'élégie).

La poésie est éminemment ce lieu et cette expérience de la déchirure et de l'appel, de l'évocation et de l'interrogation, qui parfois se suspend dans un vers ou une strophe, miraculeux, où une autre parole apparaît, soudain, comme une suspension rythmique du souffle où l'espace se vide de tout signe (nous sommes encombrés de signes qui « veulent dire ») pour vibrer de la quiétude, du *stupor* toujours initial qui n'a rien à attendre, comme dans le premier vers du « Soir du jour de fête » :

Douce et claire est la nuit et sans vent

La venue du monde au langage (comme apparition, phénomène), l'éclosion de la parole dans le chant, la remémoration comme présence de ce qui « vit de s'en aller » (Rilke), constituent pour Leopardi le véritable accès, fugitif, au réel comme déhiscence du temps. L'appel de l'origine – autre nom, ici, pour la présence – ne peut s'entendre véritablement que dans ces moments où la langue cesse de

porter tout son poids d'historicité et de tradition. Dans l'expérience poétique et méditative de Leopardi se conjuguent donc deux dimensions différentes de la temporalité : celle de l'avoir-été, du *fuisse*, que Vladimir Jankélévitch appelle « l'objectivité destinale de l'irréversible », d'où provient toute élégie et, au fond, pour Leopardi, toute poésie en tant que remémoration, qui exclut une poéticité du présent vécu comme tel, et celle du chant, *advenir* toujours présent, qui est dès lors ouverture, « faille dans la trame du destin » comme le dit Henri Maldiney de l'œuvre d'art. La trame de la « *rimembranza* » ne peut resurgir que dans le présent poétique comme perpétuelle possibilité de l'ouvert, perpétuelle déhiscence du temps.

Au présent « impoétique » de la perception en tant que telle, qui pour éveiller une parole doit d'abord ouvrir l'espace de la remémoration, s'oppose le présent poétique comme accueil, en même temps, *et* de la remémoration *et* de la parole ainsi surgie :

La remémoration est essentielle et primordiale dans le sentiment poétique parce que le présent, quel qu'il soit, ne peut être poétique ; et le poétique, d'une façon ou d'une autre, consiste toujours dans quelque chose de lointain, d'indéfini, de 'vago' ?.

L'« image ancienne » est à la fois ce qui vient habiter l'expérience présente depuis une source enfouie, un noyau originaire de l'existant, et ce qui habite la langue comme *vestigium* et retrait, trace d'un défaut où le mémorable apparaît pour s'abîmer. Dans ce rapport au révolu, dans le poème comme évocation de la nature vivante ou sainte, de la « voix maternelle », apparaissent les trois moments essentiels de la poésie léopardienne – nature, mythe, vérité – qui prennent figure respectivement dans l'avènement ou le retour du printemps pour les êtres vivants (la plante, l'animal) ; dans les présences transfiguratrices qui faisaient du monde naturel un monde attentif au sort de l'homme, tourné vers lui et l'accompagnant dans son voyage (la « lumière de Cypris » que le voyageur s'imagine « compagne du chemin ... attentive aux mortels ») ; et dans le « sombre flambeau du vrai », lumière noire qui assombrit le visage du monde moderne. La

prise de congé est l'acte nécessaire imposé par une conscience lucide et souffrante, mais elle retient et sauvegarde dans la langue la trace de l'ancienne *pietas* de la nature pour l'homme, trace comme tonalité, *Stimmung* qui la rend encore présente au poème. C'est ce deuil même qui permet l'apparaître du monde comme tel, tantôt fugace sérénité nocturne, découverte du regard sous le rayon « pudique » de la lune (« Le dernier chant de Sappho »), tantôt flanc aride du volcan qui porte le fleurir, rare et comme miraculeux, du genêt (« Le genêt ou la fleur du désert »), ou encore bruissement du vent dans le feuillage qui accorde, dans « L'Infini », l'immémorial et la voix présente. Se donne à écouter là une « voix suprême », observe Mario Fubini, « qui surgit imprévue et à laquelle ne peut succéder que le silence. »¹⁰

Cette écoute du monde et de ses voix, cette ouverture au visible selon le rythme de l'apparaître et du disparaître, du révolu et de son vestige, constitue le véritable espace de la poésie léopardienne. En ce sens, celle-ci échappe à toute définition de genre, elle est *sans nom* ; elle vient toujours de plus loin que soi, « abouchement » à un Réel dont il est hors de question de maîtriser le sens.

« Poésie sans nom » a été en effet, pour le jeune Leopardi, la désignation par défaut d'une ouverture improbable d'un à-venir de la poésie transcendant sa réduction à un simple artefact. Une telle poésie, écrivait-il dans les premières pages du *Zibaldone*, serait « d'une hardiesse exceptionnelle » et rencontrerait, de ce fait même, une « infinité d'obstacles », ne pouvant se reconnaître dans aucun genre connu. Si elle ne répond pas, chez Leopardi, à un projet poétique réalisable, elle entrouvre la possibilité de penser une difficile liberté de l'acte poétique, capable de traverser les genres hérités sans perdre tout lien avec l'*habitus* poétique, faisant le deuil difficile des formes non par la violence soudaine de l'oubli mais par la vigilance de l'éveil.

Dans cette ouverture qui ne peut se fonder en programme poétique, est à l'œuvre une négativité, certes – celle du « sans nom », du déclin avéré des grandes formes canoniques et des genres –, mais aussi un pathos, un courage du poète, dirait Hölderlin, sinon en acte,

du moins appelé, secrètement invoqué. L'espoir d'une refondation paradoxale de la poésie.

3.

Une même question, déplacée, travaille l'œuvre de Giuseppe Ungaretti. L'impossibilité de l'immédiat, d'une « première fois » sans tache jette l'homme dans la fuite éperdue des figures, le livre aux mirages des apparences en même temps qu'elle l'emmure dans le langage, dans son épaisseur, son opacité, sa finitude. Dans un texte de 1952 intitulé *L'artiste dans la société moderne*, le poète écrit :

Certes nous savons que le langage à travers lequel l'homme cherche à saisir la poésie en lui donnant une certaine forme, est en soi-même précaire, comme l'est du reste notre passage sur terre, changeant d'un instant à l'autre, toujours trop matériel, opaque, pesant, toujours défini avec trop de mesure pour qu'il soit apte à adhérer pleinement à l'infini de la poésie. ¹¹

Selon des horizons philosophiques très différents, du matérialisme sans salut de Leopardi au platonisme chrétien d'Ungaretti, les mêmes interrogations se font jour : comment, si le monde n'est qu'apparence, la poésie peut-elle être œuvre de vérité ? Est-ce en reniant le monde, en lui refusant toute consistance ? Mais elle doit tout au monde sensible, au jeu de son apparition et de son retrait. Comment alors, si la poésie n'est pas « possible sans l'œuvre des sens », peut-elle ne pas créer exclusivement des mirages ? La tentative ungarettienne aura été de rendre à la parole « blessée de lumière » le pouvoir de rencontrer quelque chose qui ne soit pas de l'ordre du langage seulement, ni du monde comme simple « objet » d'une saisie, d'une compréhension ou d'une expression, mais de l'être au monde comme existence.

« [...] le poète, écrit Henri Maldiney, veut rencontrer : rencontrer en parlant ce qu'il rencontre en existant, ce que, à exister, il rencontre. Il est en quête d'une parole capable d'arraisonner ce qui

dans la langue ne se parle pas encore : le muet, ce qui nulle part dans le monde n'a de lieu-dit : l'événement. L'événement déchire la trame de l'étant dans l'éclair de l'être... »¹²

Aussi l'impossibilité de l'innocence pour l'homme de la douleur et de la mémoire ne conduit-elle pas à un renoncement définitif à toute quête, à toute visée, mais au contraire décide d'un chemin poétique qui s'oriente selon la force anticipatrice de la promesse. Chemin de l'inquiétude et non de la foi pacifiée, « sillage » et « plaie voilée », comme il est dit dans le poème « Écho » de *Sentiment du Temps*, l'existence est cette « transcendance » du donné en vue de sa transfiguration, cette traversée des apparences non pas pour advenir à une vérité immuable (c'est là sa différence par rapport au platonisme), mais pour permettre aux « *barlumi* », lueurs et éclat dispersés, de briller même au fond d'une nuit qui – rappelle Ungaretti – est « l'obscurité de l'esprit à son extrême limite »¹³.

« Comment éprouver la réalité, non pas celle éphémère mais celle qui va au-delà de la connaissance de la matière et des effets de lumière ? Comment l'homme, dans ses limites temporelles et spatiales d'être fini, en se servant des images que ces mêmes limites proposent, pourra-t-il avoir en une lueur le sentiment et l'idée de l'éternel ? »¹⁴ Quelques pages plus loin, une réponse s'esquisse : « [...] mais par éclairs, par une intuition fulgurante, est 'brisée la glace'. [...] Il arrive en effet que par illuminations, par éclairs, on parvienne à briser cette infinité de murs, et que dans un sens on atteigne non seulement l'écho de l'idée, mais l'idée elle-même. »

C'est donc de l'intérieur d'une finitude reconnue, d'un monde auquel on consent, que le « *barlume* » déchire l'opacité et l'obscur. Mais l'image, « idole » du visible et « langue » du poète, devient alors le seuil, le moment d'une possible articulation du mirage et de la vérité. Une telle nécessité, pour la poésie, de la co-présence indécidablement ambiguë de l'apparence et de la vérité est exprimée dans un poème du *Carnet du vieillard*, qui prolonge en de nouveaux fragments

l'expérience de *La Terre promise*. Le fragment 9 évoque le mois de février, celui de la naissance du poète, comme le moment du retour annuel de la floraison du mimosa :

*Chaque année, alors que je découvre
que Février est sensitif, et, par pudeur, trouble,
d'un fleurir menu, voici le mimosa
jaune dans son éclat, soudain. Il apparaît
à travers la fenêtre de ma demeure ancienne
et de celle où je passe mes vieilles années.*¹⁵

L'italien dit « *con minuto fiorire, gialla irrompe / la mimosa* » : irruption du jaune comme pur éclat de l'apparaître lumineux, mais aussi signe, au sens d'une sorte de langue des saisons, que « rien ne meurt / si toujours en revient l'apparence ». Le retour rythmique des apparences du monde visible serait alors ce qui signale et rend évident le rapport à l'être, fait de l'apparaître une présence. Mais aucune certitude n'habite la poésie ungarettienne. À l'approche du « grand silence » de la mort, c'est encore une interrogation, un doute qui donne forme à la parole du poète, qui ne peut reposer dans la quiétude d'une confiance absolue. L'alternative est celle d'un savoir : « je saurai que la mort ne règne que sur les apparences », et donc l'idée d'un au-delà de la mort *et* des apparences, qui serait la promesse chrétienne. Il est significatif que le poème d'Ungaretti s'achève sur une double interrogation, qui laisse ouverte et indécidée la question du sens de l'existence, et en même temps maintient ensemble l'irruption du visible et l'énigme de son sens dans la figure, dans la parole qui seule peut approcher l'indicible de la présence. C'est cet « enseignement du monde par-dessous le langage », comme dit Yves Bonnefoy dans « Mystère, poésie et raison », qui, surgissant dans la langue, ne se réduit pas à un simple fait intralinguistique, mais appelle à la présence, accueille le monde dans sa tension naissante. Le sensible, suggère encore Bonnefoy, n'est pas « la simple apparence », « la texture du monde », mais « ce qui, au contraire, échappe à la perception, quitte à lui conférer en retour son intensité, son sérieux. Plus

volontiers dirais-je aujourd'hui la présence, l'univers au degré de la présence. Et c'est, en un sens, [...] une expérience de l'instant, dans sa plénitude sans mémoire. »¹⁶

Une lignée poétique se constitue en quelque sorte, que d'autres noms pourraient venir enrichir, dans cette tentative de lecture de poètes qui est la nôtre, selon la ligne directrice de la question de l'apparaître et de son destin dans le champ de la parole. Nulle uniformité, bien entendu, ne se dégage de cette approche, mais des tensions semblables, un désir de vérité qui est recherche obstinée d'un sens, de la poésie comme de l'existence, qui rencontre, il est vrai, chez Leopardi le sentiment de la vanité et du vide, mais jamais pour s'y complaire ou pour faire de l'acte poétique une pratique substitutive, une construction d'arrière-mondes. La dimension de la promesse, diversement présente chez Hölderlin et Ungaretti, comme entre-deux d'un temps de la séparation et de l'infidélité ou comme horizon visible-invisible d'une tension directrice, est certes étrangère à Leopardi, mais non cet appel inassouvi à la présence qui est la source du sens poétique, au-delà du cercle de ses significations et de ses représentations, comme le « pacte », dit Giuseppe Ungaretti, « entre ce qui passe et ce qui dure », comme exposition de l'existant à l'Être, c'est-à-dire au Réel.

NOTES

- 1 Roger Munier, *L'Apparence et l'Apparition*, Deyrolle éd., 1991, p. 13.
- 2 AA.VV., *Conversations avec Cézanne*, Macula, 1978, p. 113.
- 3 Friedrich Hölderlin, « La démarche de l'esprit poétique », *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 630.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Œuvres, op. cit.*, p. 833.
- 6 Voir Ernesto Grassi, *La métaphore inouïe*, Quai Voltaire, 1991.
- 7 Antonio Prete, *Finitudine e infinito*, Feltrinelli, 1998, p. 131.

- 8 Giacomo Leopardi, « Alla Primavera o delle favole antiche », *I Canti, Prose e poesie*, Mondadori, « I Meridiani », 1988, p. 34 (nous citons dans la traduction d'Arlette Estève, éd. Main-d'œuvre, Montpellier, 1996).
- 9 G. Leopardi, *Zibaldone* (14 déc. 1828).
- 10 Mario Fubini, Introduction à *I Canti*, Chiantore, Turin, 1964, p. 20.
- 11 G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, « I Meridiani », 1986, p. 855-56.
- 12 H. Maldiney, « Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet », *L'art, l'éclair de l'être*, Éditions Comp'Act, 1993.
- 13 G. Ungaretti, *Ragioni d'una poesia, in Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milan, 1990, p. LXVIII.
- 14 *Idem*, Note à *La Terre promise, in Ibid.*, p. 550-51.
- 15 *Idem*, « Ultimi cori per la terra promessa », *Il taccuino del vecchio, Tutte le poesie*, Mondadori, « I Meridiani », 1990, p. 276.
- 16 Y. Bonnefoy, Réponse au « Journal de Genève », *Entretiens sur la poésie*, La Baconnière, 1981, p. 58.

Saint-John Perse et la belle parole

Joëlle GARDES TAMINE

Que la rhétorique ait peu à peu perdu depuis la fin du XIX^e siècle la place officielle qu'elle occupait dans l'enseignement et dans la vie intellectuelle ne fait aucun doute. Il est tout aussi certain qu'elle a continué à vivre d'une vie souterraine, laissant des traces profondes dans les mentalités et chez les écrivains. Cette affirmation implique seulement qu'on ne la considère pas comme un bloc monolithique avec ses cinq parties, invention, disposition, éloquence, action et mémoire, et dans l'éloquence, sa liste de figures aux noms rébarbatifs, mais, selon la proposition de Jean Molino ¹, comme composée de noyaux, de « phylums », qui peuvent exister séparément selon les cultures et les époques, bien que la rhétorique classique les ait rassemblés. Les exemples qu'il proposait de ces noyaux comprenaient en particulier la parole publique, l'éloge, la belle parole, les langues ritualisées, des stratégies de persuasion, des stratégies de l'analogie, toutes cellules dont on voit qu'elles peuvent se combiner ou être seules représentées. L'œuvre de Saint-John Perse n'est pas exempte de ces phylums, à commencer par celui de la belle parole, perceptible à travers deux aspects de l'écriture, le grand style et le sublime, séparés

dans la tradition antique mais réunis dans son œuvre poétique. C'est ce que cet article tentera d'illustrer, en particulier à travers *Oiseaux* ².

STYLE SUBLIME ET SUBLIME

Marc Fumaroli, dans son article sur « Le grand style » ³, insiste sur l'opposition entre le style élevé, ou style sublime, tel qu'il est résumé dans la célèbre « roue de Virgile » ⁴ et le sublime, défini par le traité *Du Sublime* du Pseudo-Longin. La distinction des trois styles, relativement tardive dans la rhétorique antique, oppose en effet le style élevé, qui apparaît entre autres chez l'historien Thucydide, le style simple, celui de la conversation, et le style moyen, celui de l'orateur. Il ne s'agit évidemment là que de repères, car il est exceptionnel qu'un texte ou un discours ne présente qu'un de ces styles. Au Moyen Âge, les commentateurs prirent les trois œuvres de Virgile comme des modèles pour ces trois styles, les *Bucoliques* pour le genre simple, les *Géorgiques* pour le genre moyen et l'*Énéide* pour le genre élevé :

Cette succession biographique dans l'œuvre de Virgile a été connue au Moyen Âge comme une hiérarchie des trois genres poétiques, fondée sur leur essence même, mais aussi comme une hiérarchie de trois classes (bergers, paysans et guerriers) et des trois sortes de styles. Cette hiérarchie s'étendait également aux arbres (hêtres, arbres fruitiers, lauriers et cèdres), aux lieux (pâturages, champs, châteaux ou villes), aux outils (houlette, charrue et épée), aux animaux (mouton, bœuf et cheval) dévolus à chacune d'entre elles ⁵.

Il importe de marquer que, même si ce classement ne figure pas chez Aristote, puisqu'il n'apparaît clairement qu'à partir du I^{er} siècle avant J.-C. et surtout dans le traité *Du Style* de Démétrios au I^{er} siècle après J.-C., il « répond néanmoins au génie taxinomique et pratique d'Aristote, et il a toujours été révérendé dans les climats aristotéliens. Il a d'ailleurs pour modèle les trois genres du discours, judiciaire, délibératif et épideictique, distingués par l'auteur de la *Rhétorique* » ⁶. Il est

d'ailleurs probable que le premier à l'avoir envisagé est Théophraste, élève direct d'Aristote.

À ce modèle s'oppose une autre notion de la grandeur exprimée en particulier chez Cicéron, et, plus tard, dans le traité *Du Sublime*, dont l'auteur n'a pas été identifié avec certitude, mais qui, en tout cas, fut rédigé sous le règne de Tibère (14-37 après J.-C.). Cette fois, il ne s'agit plus de classer les styles, mais de s'interroger sur les rapports de l'art et de la nature. Aussi, Thucydide, Platon, Isocrate, que la théorie des trois styles distinguait, peuvent-ils se réconcilier dans le « sublime » qui « est l'écho de la grandeur d'âme » (IX, 2) ⁷. Si l'art, la technique, la méthode, est indispensable, c'est la nature qui « fournit l'élément premier et archétypique pour la genèse de toute production » (II, 2) ⁸. Elle offre le modèle d'un tout organique qui possède une grandeur que la belle parole tentera de retrouver. L'orateur ou le poète doivent alors recourir à une « parole-cosmos », selon la belle expression de Marc Fumaroli ⁹. Au centre de l'œuvre, l'enthousiasme, la passion pure, la grandeur morale. L'orateur dessiné par Cicéron est un philosophe et un sage. Les considérations stylistiques sont subordonnées aux considérations éthiques. Si le traité *Du Sublime* est traduit au XVII^e siècle par Boileau, il a pourtant plus d'affinités avec la pensée romantique qu'avec celle des classiques, pour qui la roue de Virgile était toujours en vigueur. Ou en tout cas, les classiques ne semblent en avoir retenu que l'idée de simplicité et de grandeur, telle qu'on peut la voir représentée dans le langage des héros raciniens ¹⁰.

On ne s'étonnera pas de trouver, parmi les nombreuses tensions manifestées chez Saint-John Perse ¹¹, celle qui existe entre le style sublime, au sommet de la hiérarchie des styles, et le sublime, l'enthousiasme. L'échelle des styles dans son œuvre est évidente ou plutôt seul y est représenté le style élevé. On sait que le grand style, s'il caractérise l'histoire, est aussi celui de l'épopée et de la tragédie qui dominant une autre hiérarchie dans la pensée aristotélicienne, celle des genres. Précisément, on a souvent caractérisé la poésie de Saint-John Perse, depuis *Anabase*, en termes d'épopée. Si l'on prend le terme d'épopée au sens précis qu'il a chez Aristote – représentation des

hommes en action –, il est bien évident que cette définition s'applique à la poésie de Saint-John Perse, qui évoque « toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons » (*Anabase X*, O. C. 112). Si, de surcroît, la structure narrative de ce recueil est propre à rapporter les exploits de conquérants en quête d'espaces lointains ainsi que de victoires éthiques et spirituelles, sous des formes différentes les autres poèmes continuent à dire la geste des éléments ou l'aventure de l'âme humaine, quand les deux ne sont pas organiquement liés, comme dans *Vents*. Quant à la tragédie, sa présence est explicite dans *Amers*, dont la structure même, avec son alternance de parties de chœur et de voix singulières, évoque celle du drame antique. Surtout, la théâtralisation, la tension entre des voix qui se répondent ou s'enchevêtrent, est une constante depuis *Amitié du Prince* où dialoguent le Prince et le Sage. Le lyrisme impersonnel¹² qui traverse l'œuvre est tissé de ces paroles multiples. Épopée, tragédie, mais aussi grande poésie : l'œuvre de Saint-John Perse comporte bien le phylum rhétorique de la belle parole¹³.

Sa présence est sans doute liée à l'attitude qu'il a envers sa langue. Il la respecte comme tous ceux pour qui le français a été une langue seconde. Il est probable que la langue familière du petit Alexis a été le créole, dont on décèle des traces dans les premiers recueils : « retirer ses pieds » (« Éloges XIV », O. C. 46) est un calque, « clergé » dans « Nous avons un clergé, de la chaux » (« Éloges XII », O. C. 44), désigne sans doute l'enfant de chœur... C'est en créole et non en français que sa marraine Zazioute lui écrit lorsqu'il est à Pau. La Fondation Saint-John Perse possède un cahier d'écolier avec des notes manuscrites en créole. Le français a dû être la langue de l'autorité, la langue de l'école et de l'accès à la culture et non la langue des jeux et de la découverte du monde. Dans le cadre de ce qu'il appelle « poétique de la relation », Édouard Glissant opposait aux poètes dont la trajectoire va du centre vers la périphérie – c'est le cas de Segalen – ceux dont le mouvement est inverse – c'est le cas de Saint-John Perse¹⁴ et refusait de s'en tenir à un niveau « fruste de l'analyse » : « Saint-John Perse descendant d'une classe de colons se serait voulu

français de noble souche, nourri de l'oralité créole, il aurait choisi de s'établir dans la langue française de très pur style, et on pousserait plus avant concevant là des blessures sous la laque formelle, un drame qui se rature et s'exauce en orgueilleux raidissement »¹⁵. Il me semble que de ce niveau fruste il y a plus à tirer qu'un drame psychologique : l'élaboration d'un idéal poétique de grandeur qui est d'abord celui d'une langue donnée d'entrée de jeu comme un modèle rhétorique. Le français est la langue d'excellence, elle permet d'éduquer à la grandeur. Aussi bien cette langue est-elle parée de vertus qui sont plus fantasmatiques que réelles. La France est « l'espèce sainte, et la seule, sous laquelle je puisse concevoir de communier avec rien d'essentiel en ce monde » et la langue française constitue un « miracle » au véritable « pouvoir magique », écrit Saint-John Perse au poète américain Archibald MacLeish¹⁶. Et lorsqu'il compare, à plusieurs reprises, le français à l'anglais, c'est pour prôner la première, comme le dit l'hommage qu'il rend à Gide :

Il me dit tout l'attrait que commençait d'exercer sur lui l'étude approfondie de la langue anglaise. Je lui dénonçai, pour ma part, l'opacité d'une langue aussi concrète, la richesse excessive de son vocabulaire et sa complaisance à vouloir réincarner la chose elle-même, comme dans l'écriture idéographique, au lieu que le français, langue plus abstraite, et qui cherchait à signifier bien plus qu'à figurer, n'engageait le signe fiduciaire du mot que comme valeur d'échange monétaire. L'anglais, pour moi, en était encore au troc¹⁷.

Cette comparaison est un lieu commun discutable. Que s'agit-il au juste de comparer ? La langue de Shakespeare et celle de Racine, que Saint-John Perse prend justement comme exemple dans la lettre à A. MacLeish citée plus haut ? Le miracle de la langue française, il dit en effet l'avoir perçu lors d'une lecture d'*Esther* aux Îles Tonga. Qu'est-à-dire, sinon qu'il a opté pour un certain style, pour le grand style de la tragédie classique, contre les débordements des génies à la Hugo ? En tout cas, une partie de lui a fait ce choix.

Aussi trouve-t-on dans son vocabulaire beaucoup de termes qui renvoient à des notions abstraites, mais surtout beaucoup de termes proprement poétiques. Ainsi, le mot « glaive(s) » est employé vingt fois dans l'œuvre, contre deux fois seulement pour le mot « sabre », conformément aux indications des dictionnaires de mots nobles et bas¹⁸. Le lexique des parties du corps n'offre pas non plus de surprise : « main » et « cœur » sont les termes les plus employés et « face » est préféré à « visage ». Quant à « flanc », que la conversation courante n'emploie guère, il compte tout de même vingt-sept occurrences (contre treize à « hanche ») :

Moins poreuse l'argile aux flancs des filles de grand hâle, assouvies de sécheresse.

Vents, II, 5

« Chevelure » l'emporte par huit contre trois sur « cheveux ». On pourrait multiplier les exemples, sans compter les termes absents. À croire que Victor Hugo n'a jamais écrit sa « Réponse à un acte d'accusation » :

*Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur ! Plus de mot roturier !*

Et comment pourrait-on expliquer que la rose, que Saint-John Perse n'aime pas, soit mentionnée plus de cinquante fois, sinon parce que c'est la fleur poétique par excellence ? Chez lui, les classes existent encore : l'humble violette comme le vulgaire colchique n'ont droit chacun qu'à trois emplois !

Du grand style, on pourrait également donner comme exemple la périphrase chère à la poésie néo-classique : le Coran s'appelle le « livre de Mahomet » (*Oiseaux XII, O. C. 424*) et les vaches des « bêtes à beurre » (*Vents IV, 5, O. C. 244*). « Étroits sont les vaisseaux » qui célèbre l'amour, y compris dans son aspect physique, ne nomme pas le sexe de la femme, mais parle des « chambres du plaisir » « rouge d'oursin ». Certes, la périphrase correspond aussi à un souci du dé-

tour, mais avec d'autres procédés rhétoriques comme l'amplification que l'on n'examinera pas ici, elle participe à l'élaboration du style élevé et poétique dont ce passage de la longue énumération du chant VI d'« Exil » donne une idée :

[...] celui qui entretient de ses deniers, aux grandes banqueroutes de l'État, le luxe trouble des haras, des grands haras de brique fauve sous les roucoulements d'orage, comme de beaux gynécées pleins de princes sauvages, de ténèbres, d'encens et de substance mâle...

O. C. 133.

Cependant la présence de l'orage dans ce fragment, la fréquence dans l'oeuvre de tous les termes qui désignent de grands phénomènes naturels nous alertent car si les cataclysmes font partie de la topique rhétorique et du grand style – songeons à ces morceaux de bravoure que sont les tempêtes chez Homère et chez Virgile –, ils renvoient à une autre rhétorique, celle où « la foudre et l'incendie, le torrent et l'inondation », sont des modes du sublime¹⁹.

C'est à elle qu'appartient l'éloge, qui lui-même continue la tradition du discours épидictique. Selon le traité *Du Sublime*, sa première source est antérieure au discours, elle émane de la nature, sous sa double forme du monde et de la grandeur d'âme. Il faut donc écrire dans « la plénitude du souffle », comme Homère dans *l'Iliade*, avant que la vieillesse ne l'ait privé de force dans *l'Odyssée*. On ne s'attardera pas sur la dimension de la célébration tant de fois analysée dans l'oeuvre de Saint-John Perse. On se contentera de rattacher au sublime quelques éléments de sa poétique. On retiendra en premier lieu la notion d'*aptum*, adaptation, convenance, que recommande la « Lettre à la Berkeley Review » : la poésie française se doit de suivre la chose qu'elle évoque, « fidèlement, [...] avec diversité, dans sa mesure propre et dans son rythme propre : largement et longuement, s'il s'agit de la mer ou du vent ; étroitement et promptement s'il s'agit de l'éclair »²⁰. À *Amers*, poème de l'amplification, s'oppose par exemple « Sécheresse », poème de la concision. La rhétorique ainsi conçue ne

dépend pas du genre du discours, mais de la chose qu'il vise et dont il cherche à retrouver l'énergie.

C'est des romantiques qu'il convient alors de rapprocher Saint-John Perse dont M. Fumaroli dit qu'ils « retrouvent ou réinventent le traité *Du Sublime*. La grandeur, distincte radicalement du "grand style", redevient un idéal littéraire »²¹. L'esthétique de Victor Hugo, dont on connaît l'importance qu'il a pour Saint-John Perse, est bien une esthétique du sublime et les génies sont ceux qui en sont possédés, comme il le dit dans *William Shakespeare* :

Ce sont des lyriques, des coloristes, des enthousiastes, des fascinateurs, des possédés, des exaltés, des « enragés », nous avons lu le mot, des êtres, qui, lorsque tout le monde est petit, ont la manie de « faire grand ».

Faire grand, n'est-ce pas précisément ce que fait Saint-John Perse ? Et n'utilise-t-il pas les mêmes moyens que Hugo, c'est-à-dire une simplicité faite de « fécondité et de puissance » et d'exactitude, « chaque chose mise à sa place et dite avec son mot » ? Ne pourrait-on lui appliquer cette autre affirmation de Hugo dans le même texte :

La sobriété en poésie est pauvreté ; la simplicité est grandeur [...] L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple.

Simplicité, justesse, exactitude : ce sont des qualités morales autant qu'esthétiques et qui dépassent de loin le souci linguistique. C'est ce que dit ce passage de l'hommage à André Gide :

La langue elle-même est son premier souci. Et c'est de « propriété » d'abord qu'il s'agit : de cette « propriété » du mot, à défaut de laquelle il n'est point d'« appropriation » intellectuelle, ni même de pertinence humaine.. D'où ce péché cardinal de l'esprit, l'« impropriété », qu'il faut combattre en puritain ; l'aloï cherché bien au-delà du mot, de la syntaxe même, dans la substance première de l'œuvre et son premier

mouvement ; la vie rejointe à la source même de la création artistique, comme garante du vrai, du réel et du juste – garante aussi d'une « nécessité », à défaut de quoi l'œuvre est vaine.²

La grandeur est ainsi au-delà du langage, au-delà de la raison. C'est pourquoi seule l'intuition, seul l'éclair, peuvent permettre d'y accéder.

Ainsi, la rhétorique de Saint-John Perse est-elle double, tendue entre deux exigences, l'une d'inspiration aristotélicienne, où l'analyse et la pensée discursive sont importantes, l'autre, d'inspiration plus platonicienne, qui cherche à atteindre l'être, même s'il faut le trouver dans l'immanence. Comment les concilier ? Certes, le « grand style » peut participer au sublime lorsqu'il s'agit d'évoquer les « merveilles » du monde :

Ah ! qu'un grand style encore nous surprenne, en nos années d'usure, qui nous vienne de mer et de plus loin nous vienne, ah ! qu'un plus large mètre nous enchaîne à ce plus grand récit des choses par le monde, derrière toutes choses de ce monde, et qu'un plus large souffle en nous se lève, qui nous soit comme la mer elle-même et son grand souffle d'étrangère !

Amers, « Strophe », O. C. 293.

Oiseaux, me semble-t-il, propose une solution plus originale.

OISEAUX : LES MOTS TECHNIQUES

On connaît les circonstances de composition d'*Oiseaux*, écrit dans un « compagnonnage » avec Braque. Au-delà de l'anecdote, et du témoignage d'admiration pour le peintre, ce qui importe dans le poème, c'est qu'il représente la méditation sur l'art la plus explicite de toute l'œuvre. Cette réflexion, dans les autres textes, passe souvent par une narration, celle du poème en train de se faire. Ainsi, les deux chansons qui encadrent *Anabase* disent la naissance du poème sous la figure du poulain et sa maturité sous celle du cheval. Ainsi encore, la

blancheur des neiges qui tombent à l'aube sur New York est celle de la page qui se remplit jusqu'à la fin du dernier chant :

Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit.

O. C. 163.

Le poème décrit le monde et l'histoire du poème. Ce n'est pas ainsi que procède *Oiseaux*. Certes, l'oiseau est comme le mot et on retrouve dans le poème ces métaphores du langage qui parcourent l'ensemble des recueils :

De plus grand mètre à nos frontières, il n'en est point qu'on sache. Enseignons, Puissance ! le vers majeur du plus grand ordre, dis-nous le ton du plus grand art, Mer exemplaire du plus grand texte ! le mode majeur enseignons, et la mesure enfin nous soit donnée qui, sur les granits rouges du drame, nous ouvre l'heure dont on s'éprenne !... Au mouvement des eaux princières, qui renouera pour nous la grande phrase prise au peuple ?

Amers, « Strophe », O. C. 293.

Les oiseaux comme les mots sont charge d'énergie, les oiseaux comme les mots gravitent sur « l'orbe du plus grand songe » (XII, O. C. 424) et il est évidemment intéressant de comprendre les raisons de cette assimilation.

Mais le poème est avant tout un art poétique implicite, parallèle à celui qu'explicite, à la même époque, la préface pour la nouvelle édition de *l'Œuvre poétique* de Fargue²³. Il ne s'agit pas de développer ici tous les aspects de cette poétique, mais d'en présenter un point, à travers l'emploi du vocabulaire technique et scientifique. Une des préoccupations du texte concerne le rapport de l'art au réel, à la nature, pourrait-on dire en reprenant ce terme de la rhétorique. *Oiseaux* assigne en effet à l'art une fonction cognitive. Dans leur stylisation, qui est « synthèse », les oiseaux du peintre, qui ne retiennent du réel que ses propriétés fondamentales, sont à même d'en révéler la vérité qui se situe dans l'invisible. Si le monde sensible n'offre que

« l'ombre des choses », c'est à l'artiste de faire accéder à leur « clarté première »²⁴ :

Oiseaux sont-ils, de faune vraie. Leur vérité est l'inconnue de tout être créé.

XII, O. C. 424.

Et Aristote, le Stagirite, comme le nomme le « Discours de Florence »²⁵, que la rhétorique du sublime mettait à l'écart, se trouve remis à la place d'honneur. Quelle tâche en effet sa *Poétique* assigne-t-elle à l'artiste ? Celle de représenter. La mimésis n'est pas cette plate imitation à laquelle on a trop souvent voulu la réduire, mais une représentation active et si l'artiste est un mime, c'est comme le dit Paul Ricoeur, « un bien étrange mime [...] qui compose et construit cela même qu'il imite ! »²⁶. Du modèle que constitue l'objet réel, l'artiste abstrait la « forme propre »²⁷. Si *Oiseaux* semble dénoncer l'abstraction :

Tout synthétiques qu'ils soient, ils sont de création première et ne remontent point le cours d'une abstraction.

Oiseaux XII, O. C. 424.

le contexte précise ce qu'il faut entendre, une représentation au second degré, à partir du « mythe ou de la légende ». L'abstraction de Braque, qui est synthèse, est première car elle part directement de l'objet. On comprend bien alors pourquoi le français, comme on l'a déjà noté, est donné comme supérieur à l'anglais dans le domaine de la poésie, si la poésie doit proposer un accès à la connaissance et si l'abstraction véritable, qui ne retient des objets que leurs propriétés essentielles, est justement le moyen d'atteindre cette connaissance. La mimésis est selon Paul Ricoeur, « restitution et surélévation »²⁸. Restitution du sens des êtres, mais « en plus grand et en plus noble ».

En découle, pour la poésie et la poétique de Saint-John Perse, un certain nombre de traits. Par exemple, son refus du lyrisme, qui ne possède pas la distance suffisante pour représenter l'objet visé. Aristote dans la *Poétique* ne retient en effet comme poésie mimétique

que la tragédie et l'épopée. La méditation d'*Oiseaux*, en dépassant le sujet individuel, constitue une autre forme acceptable de représentation. La conception du mot de Saint-John Perse peut sans doute aussi s'expliquer dans ce cadre. Il ne m'a jamais semblé qu'il se situait dans le débat entre conventionnalisme et naturalisme, *thesei* ou *phusei*. La question du cratylisme ne semble pas le préoccuper. Abstraits, les mots sont nécessairement éloignés des choses et lorsqu'il déclare à propos de Léon-Paul Fargue, c'est-à-dire aussi de lui-même :

Les mots, pour lui, sont plus que simples concrétions de poésie pure témoignant du dernier gîte auquel ils furent arrachés : avoisinant encore la flamme originelle, ils demeurent choses métamorphiques, promesses d'astres ou de comètes dont ils fixent l'œil ou l'embryon [...] car, faisant plus que signifier ou désigner, ils se doivent aussi d'être, d'animer et d'agir, c'est-à-dire de créer, et par là même d'incarner, d'intégrer, de représenter la chose même qu'ils évoquent, et que, s'appropriant, ils tendent à devenir.

O. C. 525-526.

il dit clairement le mouvement qui, d'une distinction originelle entre le mot et la chose, l'en rapproche dans une visée pleine d'énergie. C'est très exactement le mouvement de la mimésis aristotélicienne qui opère un double passage, de l'objet du monde – désigner, dit Saint-John Perse – à l'objet artistique, aux mots dans le cas du poème, et de l'objet artistique à l'objet du monde devenu objet de connaissance – représenter. Mais il n'y a pas coïncidence. Les mots tendent à devenir, ils ne deviennent pas les choses.

Aristote et les classiques donnent la main à Victor Hugo et aux romantiques pour qui le mot est un « être vivant », « Face de l'invisible, aspect de l'inconnu »²⁹ et non pas simplement un signe : « sous leur charge magique », selon l'expression d'*Oiseaux* (VIII, O. C. 417), « ils ne sauraient, pour le poète, tenir l'office de simples signes médiateurs »³⁰.

On comprend aussi pourquoi la poésie non seulement peut se poser en égale de la science, comme l'affirme le « Discours de Stockholm » :

[...] dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles, une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète.

O. C. 444.

mais encore peut intégrer le savoir scientifique. De cette intégration sous forme de mots techniques, l'ensemble de l'œuvre donne la preuve, mais c'est surtout *Oiseaux* qui la manifeste. On en prendra l'exemple du chant II. Après le chant I qui présente l'oiseau et justifie l'intérêt qu'y prennent le peintre et le poète, « assembleurs de saisons au plus haut point d'intersection » (O. C. 409), le chant II en propose une description scientifique. Si ailleurs les mots techniques sont simplement insérés dans le texte, ici, l'attention est attirée sur eux par la présence de guillemets, qu'on ne retrouve plus que dans le chant III pour le mot « territoire » qui figure d'ailleurs dans ce second chant. Ces guillemets signalent ici de manière exceptionnelle que les mots doivent être pris dans un sens restreint alors même qu'on les retrouve dans la langue ordinaire. C'est le cas pour « maille » ou pour « territoire ». Ils signalent surtout, de manière tout aussi exceptionnelle, qu'il s'agit d'emprunts à un de ces « vieux naturalistes français » qu'évoque le début du chant. On songe à Vieillot et Cuvier, on songe évidemment aussi à Buffon puisque les deux tomes de *l'Histoire naturelle* consacrés aux oiseaux figurent dans la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse. Très précisément, les termes ici mentionnés sont extraits d'un autre ouvrage de sa bibliothèque, le tome 2 de *Faune de France* par P. Paris³¹. Le livre est en grande partie non coupé, mais l'introduction, qui l'est, est très annotée. La définition qui l'ouvre comprend en particulier cette phrase :

Les os sont pneumatiques, la respiration exclusivement pulmonaire, des sacs aériens étant annexés aux poumons.³²

Dans le poème, les termes sont intégrés de la façon suivante :

*On admirait [...] tout ce système interstitiel d'une « pneumatique » de l'oiseau doublant l'arbre sanguin jusqu'aux vertèbres et phalanges.
L'oiseau, sur ses os creux et sur ses sacs aériens [...]*

Quant à tous les mots du premier verset mis entre guillemets, ils se retrouvent tous, soulignés, dans le livre de Paris :

– « hampe », « barbes », « étendard » de la plume ; « rémiges » et « rectrices » des grandes pennes motrices ; et toutes « mailles » et « macules » de la livrée d'adulte –

On apprend ainsi dans l'ouvrage d'ornithologie que « L'ensemble du rachis et des barbes est l'étendard » et surtout, parce que le terme était jusqu'ici peu clair, que le « territoire » (le « corps même, "territoire" de l'oiseau »), désigne une partie du corps de l'oiseau : « La surface du corps de l'Oiseau a été divisée en un certain nombre de territoires »³³.

Que signifie cette intégration du vocabulaire scientifique dans le poème ? Fondamentalement, elle me paraît opérer la réconciliation entre le rationalisme aristotélicien, entre la rhétorique du grand style, et la rhétorique de l'être, la rhétorique du sublime. En reprenant une terminologie qui appartient à un domaine du savoir constitué suivant les principes de la classification aristotélicienne en genres et espèces – les termes de « genre », « espèce » et « ordre » figurent d'ailleurs explicitement au chant XII –, le poète ordonne le monde dans une abstraction qui lui donne prise sur la dispersion :

[...] monte enfin, dans la clarté, la nudité d'une évidence et le mystère d'une identité : unité recouverte sous la diversité.

De même qu'il n'y a pas de science du particulier, la mimésis, la représentation poétique, en particulier quand elle utilise les mots de la science, est aussi un mouvement qui élève du particulier au général. Si « l'oiseau de Braque demeure pour lui chargé d'histoire », s'il reste plein d'une « connaissance intime » (V, O. C., 414), il en est de même des mots qui, eux aussi, le représentent et permettent de le connaître.

Une certaine étrangeté naît de ces mots déracinés de leur terrain d'origine, un halo d'indécision entoure parfois leur sens, et un mouvement sémantique se propage à partir de leur noyau technique ou scientifique. C'est précisément le cas pour le mot « territoire ». Au chant II, sa juxtaposition avec « corps » l'inscrit dans les limites du sens scientifique mais c'est pour qu'aussitôt ce territoire soit donné comme « une parcelle infime du territoire terrestre ». Ce passage du sens restreint au sens large se poursuit au chant III :

Ainsi, d'un « territoire » plus vaste que celui de l'oiseau, le peintre soustrait, par arrachement ou par lent détachement, jusqu'à pleine appropriation, ce pur fragment d'espace fait matière, fait tactile, et dont l'émaciation suprême devient la tache insulaire de l'oiseau sur la rétine humaine.

O. C. 411.

dans le dernier verset tout particulièrement, où à l'élargissement de l'espace se joint un glissement morphologique qui fait passer de « terre » à « terroir » puis à « territoire » :

Nous connaissons l'histoire de ce Conquérant Mongol, ravisseur d'un oiseau sur son nid, et du nid sur son arbre, qui ramenait avec l'oiseau, et son nid et son chant, tout l'arbre natal lui-même, pris à son lieu, avec son peuple de racines, sa motte de terre et sa marge de terroir, tout son lambeau de « territoire » foncier évocateur de friche, de province, de contrée et d'empire.

O. C. 412.

La langue ainsi créée magnifie la langue ordinaire, en fait une belle langue, concourt au grand style. Mais au moment même où elle

grandit et s'élargit, elle respecte la justesse, la propriété, qui définit la grandeur du sublime fondé sur le vrai :

Nulle indulgence en Art pour l'impureté ni pour l'hybridité. Et, sous l'exigence de la « propriété », c'est la notion sœur d'« authenticité » qui prend soudain son cours dans le langage littéraire du jour³⁴.

Mais quel mot pourrait-il être plus juste que le terme scientifique, qui dit la chose avec précision et, dans la stylisation qu'il implique, atteint l'être ?

Il est ainsi deux sortes de fulguration. La première est celle de l'intuition, de l'enthousiasme, qui utilise la puissance des images, comme Saint-John Perse le dit à propos de Fargue :

Explosives, convulsives et souvent riches du mystère de leur autonomie, elles portent au loin pour lui l'éclatement de la beauté à la façon d'une invective, l'éclosion de la fierté à la manière d'un sarcasme. Elles sont fragments d'un tout que chacune d'elles révèle partiellement.

O. C. 523.

La seconde est celle de la synthèse abstraite qu'opèrent les mots, « noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions, portant au loin l'initiative et la prémonition » (VIII, O. C. 417). On aura noté la parenté entre les deux textes.

Ainsi, loin d'être une simple activité de l'écriture, ou le moyen de diversifier des images et de développer des thèmes³⁵, l'insertion du vocabulaire scientifique répond à une conception de la poésie où grand style et sublime se réconcilient.

C'est là une conception profondément rhétorique qui dote la poésie des caractères de la belle parole que l'orateur, de son côté, cherche à mettre en œuvre. On n'oubliera pas que Saint-John Perse a été élevé à une époque où la rhétorique n'a pas encore été totalement exclue de l'enseignement au point qu'il participe « au dernier

concours général des lycées de France (discours français et discours latin) »³⁶. Aussi, la rhétorique qu'il pratique n'est-elle pas une rhétorique restreinte à quelques figures. C'est une rhétorique ample qui imprègne profondément l'œuvre, c'est une rhétorique de la grandeur qui magnifie la langue, la poésie et le monde, œuvre d'un « haut vouloir », d'une « haute conception », œuvre « œuvrée »³⁷ en harmonie avec l'univers, parce qu'elle croit au pouvoir magique de la langue et des mots.

NOTES

- 1 Communication au colloque *Rhétorique comparée*, Aix-en Provence, décembre 1999.
- 2 L'édition de référence des textes de Saint-John Perse sera celle de la collection de « la Pléiade », O. C., suivie du numéro de la page.
- 3 Marc Fumaroli, « Le grand style », Georges Molinié et Pierre Cahné éditeurs, *Qu'est-ce que le style*, Paris, PUF, 1994, p. 139-148.
- 4 Voir aussi Joëlle Gardes Tamine, *La Rhétorique*, Paris, Colin, 1996, p. 118.
- 5 Ernst Curtius, 1956, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956 [original, 1948], I, p. 367.
- 6 Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 140.
- 7 *Du Sublime*. Traduction, présentation et notes de Jackie Pingaud, Paris, éditions Payot & Rivages, 1993, p. 64.
- 8 *Ibid.*, p. 53.
- 9 *op. cit.*, p. 141.
- 10 Voir Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- 11 Voir Colette Camelin, *Éclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS éditions, 1998.
- 12 Voir Joëlle Gardes Tamine, « D'Éloges à Anabase », la constitution d'un lyrisme impersonnel », *Saint-John Perse. Les années de formation*, Jack Corzani éditeur, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 249-260.
- 13 On pourrait suivre un autre phylum, celui de la parole ritualisée, que je ne développerai pas ici, car il s'écarte de la problématique précise de la tension entre le style sublime et le sublime que j'ai choisi d'évoquer. On le suivrait à travers la thématique du seuil et de la limite : on entre en poésie

comme on entre en religion. On le suivrait aussi à travers l'hermétisme : le rituel impose un secret, une parole cryptée.

- 14 Édouard Glissant, « Poétique de la relation chez Segalen et Saint-John Perse », *Souffle de Perse*, n° 2, 1992, p. 2-8.
- 15 p. 5.
- 16 Lettre du 23 décembre 1941, O. C. 549.
- 17 O. C. 479. Voir aussi la « Lettre à la Berkeley Review », O. C. 567.
- 18 Voir par exemple Carpentier, *Gradus français*, 1822 : « glaive : si l'on en excepte quelques phrases consacrées, ce mot semble appartenir au style élevé et particulièrement à la haute poésie ». Quant à « sabre », il est donné comme « familier ». Cité par Jean Molino & Joëlle Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, *Vers et figures*, Paris, PUF, 1992 [1^{re} édition 1982], p. 96.
- 19 Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 143.
- 20 O. C. 566.
- 21 Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 145.
- 22 O. C. p. 473.
- 23 Préface aux Poésies de Léon-Paul Fargue, édition de la « Collection blanche », Gallimard, 1963, reproduit dans les O. C. 503-532.
- 24 O. C. 508.
- 25 O. C. 453.
- 26 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 55.
- 27 Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980, notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 165.
- 28 *Op. cit.*, p. 57.
- 29 « Suite » de la « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*.
- 30 O. C. 525.
- 31 P. Paris, *Faune de France*, 2, *Oiseaux*, Paris, Paul Lechevalier, 1921.
- 32 p. 1. Les soulignements reproduisent ceux de Saint-John Perse.
- 33 Paris, *op. cit.*, p. 3.
- 34 « André Gide "face aux lettres françaises", 1909 », O. C. 473.
- 35 Voir *Mots et savoirs dans l'œuvre de Saint-John Perse*, *Espaces de Saint-John Perse* 1-2, Publications de l'Université de Provence, 1979, où tous les articles, à des degrés divers, se situent dans cette perspective.
- 36 Saint-John Perse le mentionne dans la « Biographie » qui ouvre l'édition de « la Pléiade », O. C. xxii.
- 37 « Discours de Florence », O. C. 450 et 451.

Le souvenir par la bande Sur *La dernière bande* de Samuel Beckett

Suzanne LAFONT

Et la barque s'en alla à la dérive.

P. Loti

De *La dernière bande*, qui met en scène le vieux Krapp en train d'écouter les souvenirs qu'il a enregistrés trente ans plus tôt, le lecteur se souvient généralement d'une séquence qu'il sélectionne et repasse dans son cinéma mental comme le fait le personnage, prélevant des éléments qui mêlent souvenirs littéraires, souvenirs personnels ou imaginaires, indistinctement : un lac, une fille, des roseaux, une barque qui va à la dérive tandis que les corps s'étreignent... Le lecteur pourrait continuer la bande de Krapp, faire bande avec lui, constituer ainsi une *compagnie*, si ardemment désirée par les personnages beckettien, mais chacun bande à part, dans ce théâtre à un seul personnage, *Moi, au long rire muet d'inexistant averti*¹. Muet, car le dernier mot, si l'on peut dire, est au silence qu'enregistre Krapp et qui défile sur le magnétophone après que le rideau s'est baissé. Mais *Vite motus*, comme dit l'entendeur de *Compagnie* au seuil de dire Je.

Le silence enveloppe l'écoute de la bande, encadre par des tirets l'épisode de la barque, la fragmente par des didascalies et en ponctue les moments par des pauses ². Il est tentant de lui faire signifier une émotion, trop forte pour être dite, l'essence même de ce que cherche Krapp en s'écoutant se souvenir. Il n'est pas sûr pourtant que ce qui ne peut pas être dit soit autre chose que du vide, autre chose qu'un *Krapp*, un déchet non recyclable, même par la plus imaginative des mémoires ³. L'inverse non plus n'est pas sûr. Il se peut que le nom même de l'auteur soit disséminé dans l'ensemble du texte et nous revienne, à nous les entendeurs, par la bande.

*

Pour vérifier, repassons la bande en relisant le texte, mimant ainsi le geste de Krapp qui vérifie sur un registre le titre de l'épisode consigné : *Adieu à l'a...*(il tourne la page)... *mour* (p. 13). Cet adieu est disséminé en plusieurs épisodes dont l'un, qui nous paraît le principal du fait qu'il est répété, est celui de la barque. Un premier lapsus ⁴ est ici perceptible : Krapp tourne la page de l'adieu à l'amour, ce qui est pratiquement le contraire de *tourner la page de l'amour*. Et d'ailleurs, ce qu'il voulait éliminer lui revient, tout comme, inversement mais symétriquement, les laxatifs dont il use ne font qu'aggraver la rétention intestinale. Qu'attendre de mieux d'un personnage qui prétend, juste avant l'épisode de la barque, avoir découvert en l'obscurité sa meilleure part et qui continue à faire un rêve solaire à perte de bande : quelque part entre la Baltique d'*Effie Briest* qu'il relit avec nostalgie et l'Irlande brumeuse de l'enfance dont il se souvient peu après, un *soleil flamboyant* vient éclairer le visage d'une fille couchée dans une barque qui dérive au petit bonheur, puis se coince dans les roseaux. *Rien à dire, pas couic*, commente, en suivant la ligne allitérative des occlusives, l'autre Krapp, celui de 69 ans, traitant celui de 39 ans de crétin, lequel traitait de crétin celui qu'il était 12 ans plus tôt, pour des raisons, on s'en doute, inverses. Enfin presque.

Relisons, repassons inlassablement les deux bandes. Krapp à 39 ans ricane sur ses résolutions d'ascèse jamais tenues et sa *poursuite toujours plus languissante du bonheur*⁵, autant de chimères qui ont précédé la *mémorable nuit de mars* où il a décidé de se consacrer à sa vocation d'écrivain : *Difficile de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. Cette voix ! Jésus !* (p. 17). Le Krapp de 69 ans ricane à son tour, après avoir écouté la suite de la bande et commencé un nouvel enregistrement (p. 27) : *Viens d'écouter ce pauvre petit crétin* pour qui je me prenais⁶ *il y a trente ans [...] Laisser filer ça ! Jésus ! Ça aurait pu le distraire de ses chères études !* Le vieux Krapp se moque-t-il du crétin vaniteux qu'il était, ou bien de cette autre vanité qui consistait à se prendre pour quelque chose, serait-ce un crétin ? Ce qui est certain, c'est que Krapp se prend toujours pour quelqu'un d'autre, par exemple autre que celui d'avant, et c'est là sa seule persévérance dans l'être. *Rien qui ne soit ressassement sans fin et rien qui une seconde fois revienne*, prévient le narrateur dans *D'un ouvrage abandonné*. Si rien de ce qui revient ne fait revenir le même, il ne fait pas pour autant advenir l'autre par rapport auquel je serais l'autre de l'autre, c'est-à-dire Moi. À moins que, dans ce défaut d'être, à la faveur d'un écart perceptible dans les lapsus, advienne quelque chose comme un « nous ».

L'étrange activité de Krapp consiste à écouter un souvenir en essayant de se le rappeler, autrement dit, de le rappeler à lui, de le faire sien. Et il voudrait, dans ce souvenir, s'y retrouver, lui avec l'autre, la fille de la barque, que *ça* lui arrive à nouveau. Se rencontrer soi par l'autre et rencontrer l'autre en soi⁷, se fondre ensemble dans un moment du monde bercé par un même clapotis, tel est le rêve de Krapp. D'où la nostalgie qui imprègne le texte – nostalgie dont témoigne l'indignation outrée de Krapp quand il se met sur table d'écoute et refuse de se reconnaître dans ce qu'il a voulu écarter de lui. La rage mélancolique de Krapp porte sur cette tentation *d'être encore un peu sous le ciel inoubliable* dont parle Beckett à propos de Van Velde. Elle tient à distance tout ce qui pourrait nourrir un pathos mais

laisse intacte l'émotion qui s'est imprimée par la bande, à l'insu du sujet qui entendait la maîtriser : ce qu'il a « laissé passer » est bel et bien passé et impressionné tel quel, collé intraitablement sur la pellicule (comme le référent de la photo pour Barthes, le référent étant ici la voix – ou le silence). Ainsi le texte oscille-t-il entre la dérision de la nostalgie et la nostalgie de cette absence de dérision que serait l'émotion pure. Cependant, l'idée que l'émotion ne résiste pas à sa mise en pièces est un présupposé que toute l'œuvre de Beckett, et celle-ci en particulier, contredit. La fragmentation délibérée de la scène de la barque n'est-elle pas en effet une façon subtile de la disposer en poésie, de la mettre en partition musicale avec son couplet, ses refrains et ses silences ? Plus que la relation d'un amour manqué, le souvenir que se repasse Krapp sans parvenir à se le rappeler dissimule un hymne à l'amour de la langue, celui qui est évoqué dans *D'un ouvrage abandonné : Passé, passé, il y a une place dans mon cœur pour tout ce qui est passé, j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours, quelques-uns.*

*

L'épisode de la barque se donne pour la relation d'un échec. Rectifions : il est l'apothéose d'une série d'échecs plus ou moins réussis, si l'on peut dire, ou d'un même échec sur plusieurs plans concomitants qui se contrarient l'un l'autre. Échec de l'aventure amoureuse : *J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux.* Échec de la dérive heureuse, c'est-à-dire de l'aspiration au bonheur dénigrée un passage plus haut : *Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée.* Mais échec aussi de l'entendement et de son *feu*, un mot qui résonne de façon funèbre par un effet de polysémie entretenu par le texte⁸. Lors de la *mémorable nuit de mars*, Krapp venait de choisir la voix de l'ascèse manichéenne⁹ : il voulait devenir écrivain et pour cela il lui importait de ne pas s'encombrer d'amour. L'échec principal est peut-être alors celui de son postulat dualiste. Ni l'un ni l'autre de ses objectifs n'est

atteint : Krapp est un écrivain raté, hyperboliquement (*dix-sept exemplaires de vendus, dont onze au prix de gros à des bibliothèques municipales d'au-delà les mers*, p. 28), cependant il reste écrivain dans son désir de *s'impressionner*, à tous les sens du terme. D'autre part il a, au nom de sa vocation, laissé *filer* le parfait amour (p. 28) mais, ce faisant, il s'expose à l'entendre défiler sur la bande, assorti de l'injonctif véhément : *À refouler !* (p. 29). Le savant dispositif beckettien rend concrète l'évidence : tout ce qui est dit est dit, que ce soit un oui ou un non. *Verba manent*.

En réussissant, comme la barque, à échouer, Krapp laisse se faufiler une chance, qui ressemble à une menace, que tout soit à recommencer : *Coule-toi sur elle* répète sur une nouvelle bande le vieux Krapp, à l'unisson cette fois du précédent. *Sois de nouveau*, ajoute seul celui qui, à 69 ans, a quitté depuis longtemps la rive du bonheur qu'il se figure avoir manqué et dont de toute façon, disait-il à 39 ans, il ne voudrait plus : *Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus ;* et la bande de continuer à se dérouler en silence. L'échec était presque parfait et l'affirmation demeure de vouloir revivre ce qui ne l'a été qu'imparfaitement.

Tentons de saisir cette chance restée en latence dans l'épisode de la barque, et l'échec comme un événement en ce qu'il a de mémorable avant de devenir un souvenir mémorable, c'est-à-dire de la mémoire morte.

*

La scène de la barque est le leitmotiv de *La dernière bande*, le cœur qui en innerve les parties, la caisse à résonances en laquelle tous les mots du texte viennent trouver un écho. Elle a son refrain, qui vient en contrepoint, comme une variation sur la même partition, de l'Hymne au soir de Sabine Gould chanté par Krapp : *Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée.* Le

« morceau » est détaché par des tirets et intervient par trois fois mais jamais dans sa complétude : il y manque soit le début, soit la fin. Il est énoncé par le Krapp médian (celui de 39 ans), évoquant un Krapp plus jeune (entre 27 et 39 ans) et il est écouté par le vieux Krapp qui en reprend dans son enregistrement la phrase ritournelle (*coule-toi sur elle*).

L'épisode raconte un événement qui a marqué une fracture dans la vie de Krapp mais cette fracture a été précédée d'une série de fêlures où Krapp a déjà dit plusieurs fois adieu à l'amour et à d'autres filles, Bianca ou la *boniche brune*¹⁰, sans compter sa mère. Néanmoins l'épisode semble avoir un statut d'événement particulier dont la singularité est telle qu'elle ne peut être que répétée. L'événement n'est pas le fait en soi – l'amoureuse rupture – mais qu'il fasse effraction dans le monde de Krapp, qu'il y soit une syncope de la compréhension et soit perçu par lui comme la condition d'un « avoir lieu » où il « aura été » indubitablement.

Cette fracture, sur laquelle il revient parce qu'il n'en revient pas que ça lui revienne, a opéré une disjonction dans son monde mais l'a aussi connecté autrement aux choses, aux autres et à soi. Elle l'a désaccordé de lui-même mais pour le brancher sur « un dehors plus lointain que le monde extérieur »¹¹, lui donnant une mémoire plus vaste que celle de l'individu. Mais elle ne le fait qu'à l'intérieur de cette fracture : ce n'est qu'en elle qu'il peut se composer autrement et naître vraiment.

Dans cette scène, Krapp dit non au oui et la fille de la barque oui au non : *J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux* (p. 25) ; ainsi se rejoignent-ils dans une disjonction parfaite. L'image de ce chiasme se retrouve phoniquement dans les deux leitmotifs qui font la jonction entre la scène d'amour-rupture dans la barque et les réflexions du vieux Krapp reprenant le fil de son enfance perdue : *Coule-toi sur elle / Sois de nouveau* (p. 31), deux injonctions dont les finales font se répondre en contrepoint un féminin et un masculin.

La figure de la disjonction prélude par conséquent à une reconnexion, de même que l'épisode de la barque, rompant par sa dérive avec celle de la tempête, se marque d'abord par un changement de vitesse et de rythme : de la giration de l'anémomètre au remuement presque immobile de la barque sur l'eau, du vent violent au *brin de brise*. Le temps est saisi autrement, il semble en suspens comme pour le temps d'un cliché, et c'est bien à une *camera obscura* que fait penser le dispositif d'ensemble de la scène. Ce changement s'accompagne d'une variation du jeu entre la lumière et l'ombre : le contraste est brutal dans *la nuit de mars* entre la lumière du phare, le feu de l'entendement et l'obscurité, tandis que le *soleil flamboyant* qui éclaire la scène de la barque est adouci en clair-obscur à l'intérieur de l'embarcation : Krapp fait de l'ombre au visage de la fille afin qu'elle ouvre les yeux *comme des fentes* pour le laisser entrer. Les yeux et non pas le regard, la fente et non pas l'âme, disait Barthes dans *L'empire des signes*. Le temps d'un clin et non d'une histoire, d'un clichage et non d'un cliché, on passe, de pause en pause, un seuil d'intensité. La scène se défait comme scène, elle enregistre un abandon, un paradoxal instantané de la dérive. Un nouvel agencement se compose entre l'individu et le paysage. Le je disparaît, laissant place au nous coulé dans le tout qui se refond dans le nous : *Mais sous nous, tout remuait et nous remuait*.

L'image s'agrandit, non plus comme dans la scène de la tempête selon les repères visuels (le phare, les rochers, l'anémomètre), mais dans toutes les dimensions de l'espace : *sous nous, tout remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre*. Visage et paysage se dissolvent infinitésimalement l'un dans l'autre et dans la modulation en berceuse du « ou » à laquelle fera écho l'évocation du « houx » de l'enfance : *Sois de nouveau dans le vallon une veille de Noël à cueillir le houx, celui à baies rouges* (p. 30). Mais *Où maintenant ?* demanderait *L'Innommable* : un son ouvre à une image qui fait retour au son pour faire naître un autre sens jusqu'à ce que tout sémantisme soit repris de silence, comme on dirait de justesse, en fin de bande.

Dans le troisième fragment, l'effet de découpe met en gros plan l'image des *groseilles*, pivot de la connexion disjonctive entre Krapp et la fille, véritable échangeur entre deux enfances, baie contre baie, houx et groseilles, culottes courtes et cuisse égratignée par une semblable cueillette. La baie ouvre une béance dans le champ visuel : elle rappelle à Krapp une promenade sur le Croghan de l'enfance (p. 31) et dessine la configuration particulière de son désir. Il est remarquable que l'épisode de la barque soit marqué par une sensualité tendre dans l'abandon à l'autre (Krapp désire se couler « sur » elle et non « dans »), là où la scène précédente de l'entendement était d'une sexualité aveuglante et solipsiste (jaillissement de l'écume, érection triomphale du phare, embrasement). Quand la barque se coince, les images s'enrayent, la voix se tait : le bercement est passé dans le flux et le reflux désirant de la langue devenue murmure *clapoteux*. Le poème, Beckett en donne ici la définition : ce qui arrache à l'histoire une image-événement.

*

Il s'en faut pourtant de beaucoup que la scène de la barque échappe au stéréotype, à la redite et au cliché où risque de disparaître son intensité. La fille, telle un rêve familier à la Verlaine, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, est la réplique d'autres filles : Krapp revoit *les yeux qu'elle avait*, ce qui renvoie à Bianca aux yeux *incomparables* d'il y a douze ans pour le Krapp de 39 ans, ou à ceux de la *boniche brune* aux yeux de *chrysolithes*, elle-même souvenir d'*Othello* réduit à ce fragment étincelant, inoubliable, *incomparable* et pourtant comparé (*de la lumière faite âme*, dit plus lyriquement Joe dans *Dis Joe*). Quant à la barque au milieu des roseaux, elle semble sortie d'un tableau de Caspar David Friedrich dont on sait qu'il inspira beaucoup Beckett. Et comment à propos du lac ne pas penser au poème de Lamartine, puisqu'aussi bien Beckett pastichait Lamartine dans une didascalie d'*En attendant Godot* (*Vladimir suspend son vol, peiné*). Krapp pense quant à lui à *Effie Brist* : *Effie...* (Pause.) *Aurais pu être heureux*

avec elle là-haut sur la Baltique, et il se répète lui-même répétant du déjà-dit pourtant encore inouï.

Chacun peut y aller de sa mémoire culturelle ou personnelle. Une page de Rousseau ferait aussi bien l'affaire ou, pourquoi pas, le Loti d'*Aziyadé* qui contient une semblable dérive en caique sur les eaux éblouies de la Marmara. On entend surtout des leitmotivs beckettien, un intra-texte récurrent qui fait office de souvenir pour le lecteur¹². Ces réminiscences se fondent ensemble dans une grande scène jamais écrite, en quelque sorte virtuelle, dont Beckett fait varier les éléments réduits au minimum sans chercher l'originalité... et telle est la sienne, de nous donner l'impression d'un lieu commun alors qu'il n'est commun à personne mais disponible pour tout le monde¹³. C'est une partition que chacun peut individuer sur la trame offerte.

D'autres souvenirs littéraires viennent alors entacher l'autre scène, celle de l'enfance, qui fait suite, dans le fil du texte, à celle de la barque, bien qu'elle soit enregistrée sur une nouvelle bande. Dans l'évocation, mi-acide mi-nostalgique, du vallon et d'une enfance vagabonde (p. 30), il est loisible de retrouver par exemple les motifs rimbaldiens de « Ma Bohème », « Le Bateau ivre » ou « Le Dormeur du val »¹⁴. Le violent désir de nouveauté que manifeste Krapp se distingue mal de l'envahissement du vieux, audible dans la récurrence de la labiale V et dans les variations autour du mot « vieux ». Rien de bien nouveau en effet dans le désir d'être à nouveau (*une fois ne t'a pas suffi*, dit Krapp entre amertume et supplication), le plus ancien désir auquel remonter étant celui de naître, à moins que, encore avant, il n'y eût celui de n'avoir pas à le faire : *Assez ! s'indigne Krapp s'enregistre à la fin de la pièce, Vide ta bouteille et fous-toi au pieu. Reprends ces conneries demain. Ou restes-en là. (Pause.) Restes-en là. (Pause.) Installe-toi dans le noir, adossé aux oreillers – et vagabonde.* (p. 30).

Au cœur de la citation, mêlée à une réminiscence de Montaigne et de Proust sur « le mol oreiller de l'enfance », figure la matrice du texte *Compagnie* qu'il faudrait lire comme la suite de *La dernière bande* : *Installe-toi dans le noir, adossé aux oreillers – et vagabonde.* La bande continuerait : *À quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé.*

Dans *Compagnie* reviennent en effet, en même temps que la voix et son entendeur, l'ombre de la mère, l'ombre d'une fille et l'ombre d'un père, tous les trois confondus dans l'image-souvenir de leur visage renversé vers l'enfant. La mère y fait constamment obstacle à toute réconciliation de soi avec soi et avec le monde : à la question formulée par l'enfant sur le caractère plus ou moins lointain du ciel d'azur, elle fait *une réponse blessante inoubliable* et ne se montre pas plus amène dans les autres fragments de souvenir.

Ce qui semble empêcher la relation amoureuse avec l'autre, la femme comme autre de soi pour Krapp, c'est la fusion avec la supposée même, la mère. *L'affaire finie* dont parle Krapp page 21 concerne la mort de la mère dont l'annonce est attendue sur *le banc près du bief*, peut-être le même que celui dont Krapp, s'enregistrant à 69 ans, tombe avant de se replonger par la mémoire dans le clapotis du lac (p. 30). Elle peut s'appliquer aussi bien à la tentative de séduction de la *boniche brune* à la peau de lait qui promène un landau funèbre à capote noire. Difficile de mieux signifier la confusion de la naissance et de la mort. C'est la vieille Fanny, *vieille ombre de putain squelettique* et dernière en date des femmes de Krapp, qui le ramène au temps des culottes courtes où il allait aux Vêpres (p. 29), puis à *une veille de Noël*, c'est-à-dire au seuil d'une nativité sans cesse manquée et pour cela sans promesse de résurrection (Krapp parle d'*exhumations* à propos de cette sorte de souvenirs).

La mort de la mère est évoquée par deux fois dans *La dernière bande*. Krapp lit d'abord sur son registre : *Maman en paix enfin...* (p. 12), puis il relate la scène où il attend la fin de l'agonie qui est annoncée par l'abaissement d'un store, analogue par son enroulement à celui des bandes (p. 20). Entre les deux, il est fait mention de la *dernière maladie* du père que Krapp tient à bonne distance en disant *son père* (p. 17). Le veuvage de la mère est consigné sous le mot *viduité* : *il y a naturellement la maison près du canal où maman s'éteignit dans l'automne finissant, après une longue viduité* (Krapp sursaute) (p. 19). Ce mot hérité du poète irlandais Samuel Johnson¹⁵, Krapp est obligé, comme

certains lecteurs, d'en vérifier le sens dans un dictionnaire : il double ainsi l'idée de vide par un oubli qui affecte le sens lui-même ; mais le vide du vide ne fait pas un vide, il restitue la place du manque et rend présente une absence : celle du père. La didascalie indique que Krapp débranche alors l'appareil, regarde dans le vide et remue les lèvres sans bruit en formant les syllabes de viduité (p. 19). Mais, poursuivant sa recherche sur le dictionnaire, il trouve la mention : *Les voiles épais du veuvage... Se dit aussi d'un animal, particulièrement d'un oiseau... L'oiseau veuve ou tisserin... Plumage noir des mâles* (p. 20). Krapp s'extasie de ce mariage insolite entre un masculin et un féminin, *l'oiseau veuve !* : cette oscillation masculin / féminin, d'un côté à l'autre d'une invisible barre, imprime son mouvement de balance à tout le texte et à la vie de Krapp. Elle est moins le signe d'un problème d'identité sexuelle¹⁶ que la suspension provisoire d'un divorce. C'est un oiseau qui finit par sortir de la boîte à clichés qu'est le dictionnaire de citations, un oiseau capable de tisser une trame, fût-elle funèbre, entre stéréotypes et mémoire intime. Un drôle d'oiseau en vérité, toujours se débattant avec une « elle » en trop, ou une « aile » en moins.

Ne faut-il pas suivre Krapp dans ses dérives linguistiques et littéraires et interpréter comme un lapsus de plus cette *veille de Noël* où il n'est pas si difficile d'entendre, en jouant sur un entre-deux langues cher à Beckett, une veille de « no elle » ? Pourquoi s'arrêter en si bon chemin de *foirades* : cette injonction à cueillir du houx, celui à baies rouges, ne serait-elle pas une « Baie' quête » ? Et cet aveu déceptif à la fille de la barque *que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer*, ne fait-il pas bégayer par deux fois le prénom « Sam » : « que Sam me Sam... » ? Au moment où le personnage masculin tente « sa mue en elle », il lui semble impossible d'aller plus avant, mais il continue malgré tout à chercher sa fin – ou son recommencement – en « el » ou en « elle ». Nous voilà revenus à la veille de Noël.

Tire la bonne bobine et la chevillette cherra, pourrait se dire Krapp qui exhibe avec gourmandise la clef du placard où sont enfermées les boîtes, qui enferment les bobines, qui enferment les souvenirs... : *Boîte trois, bobine cinq* (p. 12). Cette bobine trois est celle où se trouve enregistré l'épisode de la barque. Krapp la traite de *coquine* (elle commence comme Krapp et finit comme la bibine dont il s'imbibe) et de *fripouille* (elle commence comme Fanny et finit comme « farfouille », une de ses principales activités). Le numéro trois est magique mais le mot « bobine » et les associations d'idées qu'il suggère l'est tout autant : Krapp le prononce avec délectation, indique la didascalie page 12. Krapp en direct, page 28, répète *Bobine !* en accentuant les labiales et le « i » intérieur, comme s'il lançait les premières notes de sa comptine préférée. Il suffira ensuite de dévider le fil des mots qui s'enchaînent, associant les sons et les images avant de faire sens. Par ses virtualités sémantiques, la *bobine* relie directement le visage clownesque de Krapp à la bande qui raconte sa vie, cette litanie de bobards écoutés pour se faire bobo. Proche de la bobinette des contes de fée un peu cruels, elle est prête justement à nous embobiner avec Krapp dans le mélancolique et inlassable jeu d'enfant dit de la bobine, où il s'agit de faire partir et revenir le fil d'une pelote qui tient entre les mains pour conjurer par avance une disparition possible. Le texte de Beckett en donne une variante : *Maman en paix, enfin... Hm... La balle noire...* (p. 12). Cette balle couleur de deuil, Krapp l'a donnée à un chien blanc le jour de la mort de sa mère mais il la sentira, dit-il, dans sa main jusqu'au jour de sa propre mort (p. 21-22)¹⁷. Par sa forme sphérique, elle vient rebondir en une explosion colorée sur les baies rouges qu'il cueillait enfant en se promenant avec sa chienne (p. 31). Le va-et-vient de la balle, l'échange des couleurs, le retour du chien en chienne donnent en concentré le jeu de Krapp cherchant son identité dans l'altérité, sans savoir exactement à qui ou à quoi s'identifier : un objet, une personne, un animal, voire un paysage en un moment particulier.

Tous les mots du texte sont de tels « objeux », au sens de Ponge, ils signifient avant tout la jubilation de la rencontre entre chose et mot,

image et son : *Dégusté le mot bobine*. (Avec délectation.) *Bobine ! L'instant le plus heureux de ces derniers cinq cent mille*, est-il précisé avec insistance (p. 28). La boîte à bobines devient une boîte de Pandore qui laisse enfermés à la fin le mot « bonheur » et le mot « chance », tous deux faisant retour par la bande à la fin de la pièce. Mais cette bande n'est pas la dernière de Krapp puisqu'il en enregistre une nouvelle¹⁸. Le mot bande lui-même fait compagnie par les liens allitératifs qu'il entretient avec l'ensemble du texte et par les suggestions qu'il ne manque pas de proposer (Beckett nous a beaucoup encouragés à pécher dans ce sens-là, dès le début de son œuvre, avec des titres comme *More pricks than kicks* excellemment traduit par... *Bande et sara-bande*).

Ce qui revient le mieux dans *La dernière bande*, ce sont en effet les mots. Beckett a serti les plus humbles, *groseille*, *balle*, au même titre que les mots rares, littéraires ou techniques. À nous de choisir notre perle rare, notre chrysolithe, à la façon dont Lucky dans *En attendant Godot* extrayait ses pierres dans les discours décomposés.

Parmi ces mots, on peut choisir un nom « propre », celui de l'auteur, c'est-à-dire le nom du père du père, Beckett, et un prénom qu'il lui faut faire sien, Samuel. Ce que Krapp tire de la boîte, comme des numéros de loterie, dans un relatif désordre, ce sont les phonèmes qui forment l'ossature du nom de l'auteur : B, S, K. Il est à la fois dit et tu, montré et caché par l'effet de l'addition sonore et visuelle. Dans la *boîte trois*, on perçoit la rumeur du moi et du toi mêlés. Le vu et l'entendu se combinent pour qu'on déchiffre les initiales B. S. dans *Bobine cinq* avec en finale l'occlusive centrale du nom de l'auteur qui est aussi l'initiale du nom de son personnage¹⁹. Pour paraphraser *L'innommable*, on ne sait plus où je commence ni où il finit.

Et puis tout l'écheveau se dévide, la langue entière se déploie comme matière poétique sous la forme de l'alphabet d'une vie : B comme *bande*, *bobine*, *boîte*, *banc près du bief*, *Bianca*, *la barque*, sans oublier *la balle* noire et les *baies* rouges. Les labiales B, M, V sont surreprésentées : M comme *maman* bien sûr, mais aussi, *mémorable*

équinoxe, *minuit*, une fille au *manteau* vert égarée sur un quai de gare, la *merveilleuse* vieille *Miss McGlome* qui chante l'hymne au soir ; elle se retrouve au creux des mots berceurs comme *remuait* et dans l'abandon du moi : *me suis coulé sur elle, m'ont laissé entrer*. Le V va de *vieillesse* à *vagabonde*, de la *viduité* au désir d'être à *nouveau*. L'occlusive charpente la chaîne qui va de *Krapp* à *crétin*, de *clapotis* à *pas couic* mais elle est aussi au centre du mot *barque*. On peut relire tout le texte en suivant peu ou prou cet alphabet auquel ne manquent pas même les voyelles, depuis le *Ah !*, premier mot prononcé sur scène et le *Adieu* à *l'a...mour*, première notation dans le registre. Le « i » de *bobine* s'entend dans *Bianca*, *Fanny*, *Effie* et dans le *oui* de la fille de la barque ; le « u » dans *cul* comme dans *écume*, le « o » dans *groseilles* à *maquereau*, *roseaux*, *sois de nouveau* : il est facile de suivre les fils narratifs ainsi musicalisés et de broder notre propre rêverie interprétative.

Comme le texte fait revenir en écho les mêmes mots, c'est leur place dans une séquence qui fait sens, la qualité de l'écoute qui leur confère une intensité (celle de *Krapp* est fébrile et vigilante), et le timbre particulier de la voix qui fait entendre une variation dans l'apparente monotonie²⁰. Le timbre permet non pas de déterminer un son mais de faire la différence entre deux notes par ailleurs semblables. Lyotard dit du timbre qu'il est au son ce que la nuance est à la couleur : il diffère un moment l'identification²¹. Et peut-être, écrit-il, « les mots sont-ils, au plus secret de la pensée, sa matière, son timbre et sa nuance, c'est-à-dire ce qu'elle n'arrive pas à penser ». La pensée veut les mettre en forme, les faire vouloir dire, mais eux ils sont le non-vouloir. « Comme ce sont des vieillards et des enfants, les mots ne sont pas obéissants. Écrire, comme le pensait Gertrude Stein, c'est respecter leur candeur et leur ancienneté ». Il nous semble que c'est exactement ce que fait Beckett.

Dans *La dernière bande*, Beckett a fait passer dans la langue entière le mouvement du vers, son aller et retour, ses rimes et ses reprises. Il a donné moins un texte sur la nostalgie de l'amour qu'un

poème en fragments sur la langue : *de, dans, sur, sous, entre, par*, dans toutes les dimensions de la langue, comme la scène de la barque se dit dans toutes les dimensions du cosmos. Une langue non pas une mais unique, à la fois commune et singulière. C'est peut-être dans cet opus de 1958 qu'il a le mieux fait entendre à quel point la langue natale est toujours une langue étrangère même quand elle est maternelle²² : il faut avec elle trouver la juste distance qui protège de la fusion et de la totale confusion (toujours à l'œuvre toutefois, inlassablement combattue et entretenue). Beckett n'a pas fait un poème sur l'amour mais sur la langue, seule matrice qui lui importe et qu'il lui importe de faire *dérivée* du giron œdipien où elle se confinerait en des stéréotypes stériles. La scène de la barque est à cet égard le véritable substitut de la scène originaire, qu'elle congédie en la faisant revenir sous la forme d'une comptine qui ne tourne pas rond mais là est sa chance : *La dernière bande*, c'est en somme le jeu de la bobine transformé en rhapsodie, un *fort / da* dissimulé en mouvement de navette, où c'est à nous, spectateurs, auditeurs et lecteurs, de renvoyer la balle, celle que Krapp a donnée au chien comme on donne sa langue au chat mais qu'une chienne lui ramène sous la forme d'une baie cueillie deux fois, dans l'enfance et sur les lèvres d'une fille à la cuisse égratignée.

Où Beckett montre que ce qui se partage quand même le mieux entre humains, c'est encore l'enfance, seul lieu vraiment commun où parler la langue d'avant le sens, dans un état de bégaiement antérieur à toute symbolisation.

*

Nota bene de conclusion :

Tout commentateur de Beckett éprouve peu ou prou le sentiment désastreux d'avoir écrit une paraphrase bavarde du *Mal vu Mal dit* de Beckett, avec cette confusion de plus dans mon cas de le faire pour une amie. En espérant quand même que ce sera une petite contribution à la compagnie...

PASSAGES DE LA BARQUE

Fragment 1, p. 24 (le Krapp de 39 ans vient d'évoquer sa mémorable nuit de mars : indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu -) :

– mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre.

(Pause.)

Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée.

(Pause.)

Ici je termine –

Fragment 2, p. 24 à 26 (le vieux Krapp débranche l'appareil, ramène la bande en arrière, rebranche l'appareil) :

– Le haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé la barque au large et laissé aller à la dérive. Elle était couchée sur les planches du fond, les mains sous la tête et les yeux fermés. Soleil flamboyant, un brin de brise, l'eau un peu clapoteuse comme je l'aime. J'ai remarqué une égratignure sur sa cuisse et lui ai demandé comment elle se l'était faite. En cueillant des groseilles à maquereau, m'a-t-elle répondu. J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux. (Pause.) Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants – (pause) – après quelques instants elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. (Pause.) M'ont laissé entrer. (Pause.) Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient, avec un soupir, devant la proue ! (Pause.) Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre.

Pause.

Passé minuit. Jamais entendu –

Fragment 3, p. 31 à 32 (le vieux Krapp fait une longue pause, s'agite fébrilement, commence un nouvel enregistrement où il commente sa vie passée, chante, évoque son enfance, puis il se repasse l'ancienne bande) :

– groseilles à maquereau, m'a-t-elle répondu. J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux. (Pause.) Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants – (pause) – après quelques instants elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. (Pause.) M'ont laissé entrer. (Pause.) Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient, avec un soupir, devant la proue ! (Pause.) Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre.

(Pause. Les lèvres de Krapp remuent sans bruit.)

Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée.

NOTES

- 1 Cf. *Textes pour rien XII*. Tous les textes de Beckett sont publiés aux Éditions de Minuit.
- 2 Cf. annexe où nous reproduisons les passages concernés.
- 3 *Crap* en anglais signifie *merde*.
- 4 Chez Beckett, un lapsus est un discours manqué pour un acte manqué. Discours et acte sont ensemble l'indice d'un ratage raté.
- 5 Une expression pas vraiment originale puisqu'elle est reprise d'un autre Samuel, Samuel Johnson, qui lui aussi célébrait avec ironie dans son journal ses 39 ans et méditait sur *la vanité des désirs humains*, titre d'une pièce inachevée de Beckett.
- 6 Nous soulignons ; cf. *L'Innommable* : *Quel est ce con qui se prenait pour moi ?*
- 7 Cf. *Murphy* : *Se rencontrer, cela dépasse tout ce que peut le sentiment, si puissant soit-il, et tout ce que sait le corps, quelle qu'en soit la science.*
- 8 P. 23, quand Krapp imagine le jour où sera « éteint » le feu qui avait embrasé son entendement, il reprend l'image qu'il employait pour dire l'agonie de sa mère, p. 19 : *maman s'éteignait dans l'automne finissant.*

- 9 Beckett s'est directement inspiré de la doctrine de Mani comme l'indiquent ses cahiers.
- 10 Bianca habite Keddar Street (*Keddar* est l'anagramme de *dark*) et la « boniche brune » est « toute blancheur et amidon » : elles sont réversibles.
- 11 Le mot « brancher » est à prendre dans son sens le plus littéral, en référence à l'activité de Krapp branchant et débranchant son magnétophone. Nous l'employons également dans son sens deleuzien. Nous devons beaucoup à l'analyse développée par G. Deleuze dans *L'image-mouvement* et *L'image-temps* (Éditions de Minuit, 1983 et 1985).
- 12 Par exemple dans *Oh les beaux jours : Ce soir-là... le lac... les roseaux...* ou dans *Cascando : Ni bancs... ni barre...ni rames... à flot... d'un bond... revient... échoue [...] visage contre les planches... même vieux manteau... cap incertain...*
- 13 Cf. B. Clément, *L'Œuvre sans qualités*, Seuil, 1994.
- 14 Les premières publications en français de Beckett sont la traduction de poèmes de Rimbaud.
- 15 Cf. note 5.
- 16 Nous suivons sur ce point les analyses de A. Badiou dans *Conditions*, Seuil, 1992 ; cf. ce que dit J. L. Godard sur l'image et le son : « deux égaux mutuellement indépendants qui entièrement collaborent ».
- 17 Mais tant qu'on n'est pas mort, on fait toujours semblant de mourir, fait remarquer fort justement P. Fédida dans *L'absence* (Gallimard, 1978).
- 18 La bandaison non plus n'est pas finie puisque la vieille Fanny est heureuse d'avoir pu profiter avec Krapp d'un peu plus qu'un coup de pied dans l'entre-jambes (p. 29).
- 19 Que le nom de l'auteur soit inscrit dans la trame du texte ne veut pas dire évidemment que Beckett ait raconté sa vie.
- 20 Beckett avait destiné ce texte à la voix inimitable de Patrick Magee.
- 21 Dans *L'inhumain*, Galilée, 1988, p. 155.
- 22 Beckett a d'abord écrit sa pièce en anglais sous le titre *Krapp's last tape*.

Paul Éluard lit Valentine Penrose :
« ce que l'amour dit de lui-même
à qui veut l'entendre »

Valérie Jeanne MICHEL

Des nombreuses préfaces (ou postfaces) écrites par P. Éluard pour accompagner les recueils et les livres des amis fréquentés dans la mouvance surréaliste, plusieurs ont salué des œuvres féminines¹. Quatre ont été rédigées et publiées à quelques mois d'intervalle en 1935 et 1936. Trois autres plus tardivement : 1939 pour la postface au *Feu magique* (G. Prassinos), 1944 et 1951 pour les préfaces de *Cette année-là* (L. Deharme) et de *Don des féminines* (V. Penrose). C'est ainsi que l'œuvre de cette dernière, et elle seule, a le privilège de recueillir les premiers et les derniers hommages éluardiens. Le remarquer devient d'autant plus intéressant qu'entre *Herbe à la lune* (1935) et *Don des féminines*, V. Penrose a fait paraître d'autres œuvres pour lesquelles ou à propos desquelles P. Éluard n'a rien écrit – *Le Nouveau Candide*, *Sorts de la lueur*, *Martha's opera*.

De fait, les deux textes d'Éluard à propos de V. Penrose diffèrent assez nettement. L'un, le premier, celui de 1935 pour *Herbe à la*

lune, compte une quinzaine de lignes ; l'autre, écrit en 1951 pour *Don des féminines*, va jusqu'à quarante-trois. Cette différence perceptible d'emblée en cache deux autres : celle qui tient au thème abordé et celle qui tient à la place faite, au fil du propos éluardien, aux citations. Ce qu'Éluard salue dans *Herbe à la lune* c'est, de toute évidence, une écriture : « J'aime ces poèmes », « il n'y manque pas un mot et pourtant, à chaque mot, le mot précédent s'efface », « Je pense que Valentine Penrose n'hésite jamais à écrire un mot à la place d'un autre ». P. Éluard juge un art poétique. Dans les lignes écrites à propos de *Don des féminines*, il est bien davantage question de ce dont auteur et lecteur s'entretiennent au fil de la lecture : « Allez sans crainte, me dit-elle... », « J'aurais aimé, avec Valentine Penrose, passionnément, reconnaître l'inconnue, celle qui entre dans ce livre et qui en sort... ». Les deux textes aboutissent néanmoins l'un comme l'autre à des appréciations relatives à la nature et à la qualité de ce qui est vécu – « Le vent tombe. Le regard change. Le monde, ici, se prolonge » (préface d'*Herbe à la lune*) ; « J'ai vécu dans ce monde impossible. J'ai souffert de cette vie singulière... » (préface de *Don des féminines*).

Le « J'aime ces poèmes » par lequel Éluard salue *Herbe à la lune* reste distant : dans *Don des féminines*, les citations permettent un hommage plus intériorisé puisqu'à travers elles s'opère et se manifeste une appropriation du texte lu et aimé. Deux sortes de citations sont de fait pratiquées : celle, prétendue, qui ouvre le texte, se signale par des guillemets et par l'incise « me dit-elle » mais ne se retrouve pas dans le recueil de V. Penrose ; celle, plus incorporée à la syntaxe, et qui, alors qu'elle est, elle, vraiment textuelle, ne se signale, une fois imprimée, que par le passage à l'italique (« Je suis ce que je suis, je suis ce que l'amour dit de lui-même à qui veut l'entendre »). Vrai ou faux emprunt ne sont en vérité plus vraiment repérables : bien que bénéficiaire des mêmes marques typographiques, « J'en ris en pleurs » n'est pas extrait de *Don des féminines*. Entre le « signe ce que tu approuves »² qu'Éluard semble, une fois encore, s'être donné pour consigne et la capacité à inférer des propos à partir d'autres dont le poète fait alors preuve pour expliciter au profit de chacun les inten-

tions d'ensemble qu'a dégagées sa lecture, c'est celle-ci qui transparaît.

Renversant la situation de parole attendue, la préface d'Éluard pour *Don des féminines* s'ouvre à la manière d'une adresse féminine au poète-lecteur : « Allez sans crainte, me dit-elle... ». Il convient d'y voir un encouragement, tout de suite renforcé par une assurance (« elle ne fait pas de mal ») et une promesse (« vous aurez lieu d'être satisfait »). Doublié d'une référence à quelque chambre secrète (cet « appartement où la Dame repose »), le propos peut adopter le ton de la confiance : il s'agit beaucoup moins de libérer l'interlocuteur d'une crainte du féminin que de lui livrer le secret d'une relation réussie à celui-ci. « Si on ne la blesse point », « si on ne l'enlaidit point » : l'invitation est en quelque sorte un appel à la courtoisie. La majuscule mise au mot « Dame » situe d'emblée l'exigence sur ce registre. Dès lors qu'en guise de conseil « n'arrachez pas la touffe de plumes qui lui sert d'aigrette » précède les deux autres recommandations, l'enjeu s'avère être l'image féminine, celle que le personnage féminin donne de lui-même et qui pourrait être détruite ou altérée : il faut renoncer à dénoncer ce qui, pris au naturel (« plumes ») pour passer dans le registre bien socialisé des signes distinctifs (« aigrette »), fait fonction (« sert ») d'ornement, de parure. L'épuration métonymique que sanctionne la suite « oiseau », « ailes », « Aile », vient, à partir de là, assurer que la rencontre (« son baiser ») ne se fait que sur le registre de l'idéal – un idéal atteint avec la conviction que l'essence des choses n'est pas impénétrable.

Face à la promesse féminine et à ses assurances, le reste de la préface de *Don des féminines* ne laisse le poète reprendre la parole que pour constater un échec : d'emblée, le conditionnel passé renvoie à une part d'irréalisé et peut-être d'irréalisable :

J'aurais aimé, avec Valentine Penrose, passionnément rejoindre, reconnaître l'inconnue, celle qui entre dans ce livre et qui en sort, toujours distante, toujours lointaine... Je n'atteins pas au cœur de ses fleurs calcinées, de ses fruits irréels, de la grande illusion de la vie dépeuplée, de la mort surpeuplée, de l'amour transparent dans les déserts de l'hiver chaste.

Ce que l'amie pourtant conte à l'aimée a plus de charmes graves que les histoires des hommes. La connaissance des femmes appartient à la femme. Pour dire : appartenait, il faudrait abolir, radicalement, tout un monde bizarre, absurde, agrippé au passé et qui ne tient presque plus au présent. Il vit de souvenirs, il a perdu de vue la terre. Il périra, et il le mérite bien.

J'ai vécu dans un monde impossible. J'ai souffert de cette vie singulière, mais j'ai lutté pour vivre et vécu pour lutter. Ma franchise a été la plus claire de mes armes. Je me suis voulu lucide et je n'ai rien dissimulé.

L'univers féminin garde ses « charmes ». Seule la nature de la relation entretenue avec lui fait vivre dans un « monde impossible » : loin d'une quelconque raison amoureuse, le désir d'atteindre est nourri de nostalgie (« vit de souvenirs ») au point d'empêcher la rencontre ici (« la terre ») et maintenant (« au présent »).

Le passage dans lequel P. Éluard a relevé « Je suis ce que l'amour... » fait partie du premier tiers de *Don des féminines*³ :

*À la fête de la Tête Où
Mon bouquet est passé je le réclame
Sous un baiser avant l'autre je me transporte
Où regarder la fête où parler sans parures ?*

*Si je suis ce que l'amour dit de lui-même à qui veut l'entendre
Qui le crie sur les toits qui tombe de son haut
A la Verdena de la Cabeza Donde
O mon cœur ce soir si légère
De nuits dites tenues pour dites
Où ne fais-tu que te faire belle pour toujours !*

Lieu où, entre un « je » et un « tu » indubitablement féminin (« te faire belle »), la locutrice se dédouble et parle avec elle-même, ce texte est, comme tous ceux du recueil, suivi de sa version anglaise :

*At the fair of « Where the head »
My posy went by I ask for it back
Before a kiss has come under another kiss I move*

*How do I watch the fair how do I speak unadorned ?
If I am that witch love has promise who wishes to hear
Who cries it from the roof who falls from all its height*

*At the fair of the Cabeza Donde
O my dear tonight so exalted
Promised nights silent trysts
Where are you thinking of making yourself beautiful forever.*

Le va-et-vient entre les deux textes est prévu et peut faciliter la lecture de la version française (dans laquelle la part de l'ellipse reste grande et les articulations syntaxiques moins explicites). « Before a kiss has come under another kiss I move », littéralement : « Avant qu'un baiser soit venu je me déplace sous un autre ». « How do I watch the fair how do I speak unadorned » : « Comment est-ce que je regarde la fête comment est-ce que je parle sans ornement ». « Promised nights silent trysts » : « Nuits promises serments silencieux ». « Where are you thinking of making yourself beautiful for ever » : « Où es-tu en train de te faire belle pour toujours ». V. Penrose, dont la langue maternelle n'était précisément pas l'anglais, a ainsi donné quelques (re)formulations susceptibles en elles-mêmes d'inviter le lecteur à aborder le poème comme une interrogation sur l'expérience amoureuse et sur la double quête d'évitement et d'affirmation que, d'un point de vue qui lui est propre, la partie féminine peut y poursuivre. À nous de voir comment elle peut s'articuler avec la perception éluardienne des choses. Le fait de réclamer son bouquet (un bouquet de mariée, si on pousse jusqu'au bout les inférences autorisées par le contexte)⁴, l'impuissance à communiquer sans ses atours, sans cette parure qui sculpte l'image de soi, le déplacement qui cherche-évite l'embrassement lui-même, le désir de demeurer en sa beauté et son intégrité sont autant de manifestations symptomatiques.

Avec l'expression « A la Verdena de la Cabeza Donde » mais en fait dès les premiers vers du recueil, est repris en guise de toile de fond le topos de l'Espagne et de ses amours violentes et contrariées :

*Au pic d'Anie au temps qu'il fait au pic d'Anie
Après les Arabes et ceux qui boivent dans du bois était Rubia*

*Rubia son odeur est celle du buis d'Espagne
Du fer rouillé où les amoureux ont pleuré
Des jalousies aux grilles des villes d'Espagne
Des œillets de cendre qui disent l'amour quand ce n'est pas la célosie
Chaude et d'un pied sévère elle est l'orpheline des montagnes.*

Les clichés sont là : la « jalousie » de la fenêtre, l'œillet de la passion rouge sang (« love-lies-bleeding », de « to bleed », saigner) et l'attitude farouche (« d'un pied sévère ») de la femme. Or, le nom de celle-ci, Rubia, reprend celui donné avant la page de titre, Maria Elona y Rubia. L'on reconnaît, après le prénom souvent donné en hommage à la Vierge Marie, la structure de certains patronymes : « Rubia », employé comme prénom dans le recueil, n'est jamais qu'un morceau du nom, le second, dans la tradition espagnole celui de la mère. Maria, Elona, Rubia : une femme ne porte que des prénoms.

*Attention aux femmes dont les sœurs sont belles
Attention aux filles dont les femmes sont belles
Dans la foule où nos yeux
Font leurs échanges déserts*

poursuit *Don des féminines*. Le mot « femme » est à entendre tantôt dans le sens de personne de sexe féminin (« women » dans le texte anglais) tantôt dans celui d'épouse (« wives »). Dans les mêmes vers, « filles » (« Attention aux filles... ») est traduit « daughters » et non « girls ». V. Penrose convoque ainsi, aidée par l'effet de calque syntaxique des vers, les trois statuts de la femme dans la parenté immédiate. Dans ce triangle, le lien qui fonde le renouvellement et la transmission – la capacité de passer d'un statut à un autre – s'avère (dangereusement : il faut faire « attention ») compromis.

*Alors arriva Cock Nora
Qui en duel sinistre gagna
La main de Rubia pas son cœur.*

*C'en est fait. Vers le ciel qui attend tout préparé
Le pacte est signé par les fiancés que font marier
Trois songeuses témoins absentes comme cet air.*

La scène est, sans détour, celle d'un mariage entre femmes : ces deux groupes de vers, aussi brefs l'un que l'autre, forment deux poèmes distincts et sont, dans l'édition originale du recueil, séparés par des illustrations (des collages de l'auteur) dans lesquelles, à la manière des inverties de la Belle Époque, des personnages féminins jouent en habits d'hommes les scènes évoquées.

Dès le début de *Don des féminines*, lieu et temps (« Au pic... ») sont indiqués mais restent non situables (il ne sera d'ailleurs plus question « d'Anie » par la suite) et référence est faite aux « Arabes » dont la présence sur le sol espagnol n'est pas, on le sait, sans avoir influencé les fondements de la civilisation de ce pays : Rubia est aux commencements. Dans le même temps, l'univers féminin est reconnu foncièrement stérile : que les regards échangés soient « déserts » ou qu'il faille comprendre que le regard porté sur les « femmes » rend celles-ci absentes de leurs échanges, V. Penrose met en cause à la fois la surestimation admirative (« sont belles ») et la manière dont se transmet la capacité à la susciter. Du coup, entre l'attachement à un moi narcissiquement stabilisé et l'impossibilité de se louer des attitudes et comportements qui sont de son fait, se tisse une forme d'intelligence du destin féminin que l'on comprend mieux dès lors que l'on se souvient du *Pourquoi je ne suis pas féministe* de Rachilde, qui fit sensation en 1926, et des prises de position de Colette (*Ces plaisirs* est de 1932).

Un relevé des passages dans lesquels P. Éluard, dans les années 30 et 40 réfléchit, à travers son propre usage de la paire lexicale mère-fille, sur et autour de ce qu'il perçoit des nœuds relationnels féminins, amène inévitablement à relire « Le Tableau noir »⁵ :

*Où donc est la coquette la belle la parée
Aux yeux nourris de son miroir*

*La lèvre est gonflée meurtrie
À chercher ses semblables
Les baisers la détruisent*

*Pères frères amants
Du contenu de ces haillons
Vous n'aurez bientôt plus rien*

*Une série de mères
Une série de filles
Pleines de leur agonie*

*Tristesse misère ignorance
Faiblesse humiliation douleur
Prénoms à faire sangloter
S'estomper et s'iriser
Toute la dentelle humaine*

*Sauf les doux idiots que nous sommes
Qui ne se croient pas sans mélange
Et marquent bien leurs préférences
Sans avoir à jouer à l'homme*

Le poème est paru en 1936, dans *Cours naturel*, peu après *Herbe à la lune*. Il est aussi, dans sa genèse, associé à la connaissance de l'univers féminin et des œuvres qu'il inspire puisqu'Éluard entend alors rendre hommage à Léonor Fini – il donne ces vers en guise de préface pour le catalogue de l'exposition des œuvres de celle-ci à New York et prévoit une dédicace qu'il conservera lors de la reprise en recueil du poème. La verbalisation y est bien avancée et montre P. Éluard porté à comprendre (ou à pressentir) dans quelle impasse, entre multiplication en miroir d'une même position dans la généalogie (« une série de mères / de filles ») et saturation mortifère (« pleines de leur agonie »),

la femme, mère ou fille, s'avère prise. P. Éluard déplore d'abord une difficulté manifeste à sortir de l'attitude qui voudrait pour soi une image forte et assurée – et, dans cette difficulté même, le manquement à la féminité qu'il y perçoit. Ce par quoi (ou à travers quoi) le féminin pourrait se tourner vers l'autre, la séduction elle-même, est montré comme un dispositif en direction de soi : c'est pour son miroir que la coquette est « belle » et « parée » – elle fait en sorte que son image lui revienne tant ce retour a pour elle une fonction vitale (les yeux en sont « nourris »). À chercher aussi la beauté, les pères, frères et amants du poème trouvent la laideur – ils n'ont pas de prise sur celle qu'ils rencontrent dans son désir de puissance et d'intégrité. Du coup, la triade qui les évoque en signifiant le glissement hors des premiers nœuds familiaux et l'accession à l'altérité et à la sexualité elle-même, ne trouve pas d'enchaînement correspondant : ni sœur ni amante dans la strophe suivante. Dans la préface de *Don des féminines*, l'image de « l'hiver chaste » indiquait déjà à elle seule que c'est un désir d'exemption qui fait, précisément, du côté féminin, l'objet du reproche éluardien : « l'inconnue » est par trop retirée en elle-même. On retrouve la thématique de la solitude et de l'isolement bien repérée chez P. Éluard. Elle serait banale si elle ne reposait sur une distorsion du procès d'idéalisation habituellement sous-jacent : la femme éluardienne est peut-être encore une femme-fleur inaccessible mais elle est « calcinée ».

De fait, la structure interne de *Cours naturel*, dans laquelle trouve place « Le Tableau noir », veut que la première partie de ce recueil soit composée d'un nombre impair de poèmes répartis autour de « Toutes pour une » et que ce texte-là soit l'occasion de donner la parole à quelque « personnage » féminin :

*Mène-moi par la main
Vers d'autres femmes que moi
Vers des naissances plus banales
Au vif de la ressemblance
À la certitude d'être
[...]*

*Mène-moi vers la vie
 Au-delà de la grille basse
 Qui me sépare de moi-même
 Qui divise tout sauf mes cendres
 Sauf la terreur que j'ai de moi.* ⁶

La sensibilité toute particulière dont fait preuve Éluard ne plaide pas là en faveur d'une intime participation à la revendication lesbienne mais *contre* elle : le discours du poète y apparaît plutôt, de manière décisive, comme une auto-éducation à l'éducation féminine et comme un geste d'éducation du féminin en soi, la force de la position masculine étant alors de partager en vérité le même fantasme (originaire) mais d'en être plus constitutivement écarté. « Suis-je tellement moi-même ? » ; « Suis-je tellement mes yeux ? » s'interroge P. Éluard – on pourrait reparler du décentrement du sujet : l'intérêt est ici de se rendre compte qu'il transparaît dans le propos au moment où référence est faite à une poétique selon laquelle le féminin, lui, n'admet pas la sortie de lui-même, comme si cette impuissance réactivait finalement la fragilité du sujet (masculin et éluardien). Celui-ci, d'être « né dans l'ombre féminine » et d'avoir ainsi, comme originellement, partie prenante avec elle, ne se trouve jamais, de son côté, exempt de la conscience d'un commerce possible : c'est cette conscience qui fonde le « je n'atteins pas... » comme constat et comme échec. L'histoire racontée à « qui veut l'entendre » par V. Penrose la prend littéralement à revers.

*Homme
 en rêve plusieurs fois par moi assassiné
 entre tes femmes main droite main gauche
 pourtant libres jusqu'aux points cardinaux comme des blanches*

*et la plus belle que tu cèles
 l'autre cher levant dame des grands vents fleur que j'aime tant elle
 [aussi bleu ciel dieu !*

La dénégation qu'Éluard perçoit est, de fait, chez V. Penrose, bien antérieure à *Don des féminines* : nous avons là un poème d'*Herbe à la lune*⁷ et il y va déjà clairement d'un désir d'éviction (« assassiné »). Exprimé « en rêve » et alors extrême, celui-ci est à mettre en relation avec l'intensité d'un rapport premier (« que j'aime tant »), la rivalité (« entre tes femmes ») qui en découle et la fragilité des liens (« pourtant libres ») dont celle-ci se justifie. Le recueil de 1939 peut s'ouvrir⁸ sur les vers :

*Veines nous descendant comme des mappemondes
donc nous vouerons à l'eau
tout le bleu de nos corps
s'il pleut*

*Une grotte est ouverte
sur les monts Ararats
et la pluie mâle et femelle
comme deux hirondelles*

*Non parlante de dieu non parlante du feu
nous voici
contenant ton juste titre
eau de tout enchantement
eau qui bleuit à la mort
dame du sang.*

Plus que la figure de l'Androgyne, en laquelle la différence s'abolit au profit d'une sorte d'union des opposés, ces images sont porteuses d'un désir d'affirmer la parité, la similitude et le motif des « deux hirondelles » y dit à sa manière le redoublement du même. Alors que l'élément originel, confirmant son abondance d'une référence au Déluge (l'arche de Noé se serait échouée « sur les monts Ararats »), devient pluie et que la grotte perd sa fonction exemptrice d'abri, la référence aux inondations et précipitations vient d'elle-même donner à voir et à comprendre la double identité « mâle et femelle ». La

syntaxe est suffisamment libre pour permettre de lire, en fin de poème, « nous voici, nous, eau de tout enchantement, eau qui bleuit à la mort » aussi bien que « c'est toi l'eau de tout enchantement dont nous contenons le juste titre ». Sans phénomène de débordement ni saturation (« juste titre »), c'est le vide qui manque le moins : il y a une difficulté à intégrer la réalité de la présence masculine et elle se lit jusque dans cet effet d'écartement et de préservation. Derrière un « nous » éloignant une individuation trop marquée, le poème s'attache à un élément tout corporel (« veines », « sang »), commence par y identifier la locutrice – comme pour dire à quel point elle se vitalise d'elle-même – et l'idée de se parcourir à la manière d'un immense fleuve témoigne d'une disposition à être à la fois ce qui englobe (la veine-fleuve) et ce qui est englobé (le moi-totalité de la surface terrestre).

Dans *Herbe à la lune*, P. Éluard a, nous l'avons vu, loué une écriture fantaisiste. Le deuxième poème du recueil ne manque pas⁹, grâce à une expression comme « toutes les langues du monde », de dire très vite quelque chose de ce qu'il advient de la parole :

*Descendant aux abîmes
par des échelles des pluies dorées des rutilés et des aiguilles
les verticales du sommeil
les plus grandes plantées dans toutes les langues du monde
Les autres dans toutes les graines du monde
avec leurs horticultures en dedans*

*mes propres lames dans chacun de mes débris j'arrive
pollen du pôle noir*

« Dans toutes les langues du monde », « dans toutes les graines », « dans chacun de mes débris » : la structure des vers fait associer langage, fertilité, soi propre. Comme pour indiquer sinon l'équivalence des trois du moins leur interdépendance : là où il n'y a pas de ressaisissement de soi par soi (« mes débris »), il n'y a pas de fécondité réelle (« les graines... avec leurs horticultures en dedans ») sont d'une

fertilité vaine, littéralement repliée sur sa capacité génératrice). Tout se passe comme si être femme et être soi, dans une parole qui permet l'échange, ne relevait que d'une seule et même aptitude. En glissant d'une appréciation purement esthétique (préface d'*Herbe à la lune*) vers un propos qui exprime en termes plus « existentiels » sa propre lecture et la creuse davantage (préface de *Don des féminines*), P. Éluard est finalement « remonté » d'un style (d'un certain rapport au langage, en fait) à la dynamique personnelle qui se poursuit, se trahit et se recueille en lui.

Il semble ce faisant s'être dégagé des analyses (en elles-mêmes laudatives) souvent suscitées par la création féminine à l'époque où il écrit. Dépassant pour son compte l'hommage fait à une écriture sans gravité, au départ sans doute accréditée à ses yeux par l'option préférentielle des surréalistes pour tous les procédés stylistiques pouvant se réclamer d'une déraison créative, P. Éluard en est venu à s'interroger – et c'est là qu'intervient l'effet de sa propre sensibilité – sur ce qui s'y donne à lire. Le poète ne va pas, bien que, nous le voyons, cela soit possible à partir de là, jusqu'à construire un véritable discours sur la création féminine mais se montre attentif à ce qui, au sein de la subjectivité d'une femme, V. Penrose, et du rapport à soi qui se joue pour elle, a pu appeler peut-être telle ou telle forme d'écriture mais surtout tel ou tel type d'images. En ce sens, le passage de la préface de 1936 à celle de 1951 couvre un non-dit : à aucun moment P. Éluard n'explicite le rapport que l'écriture fantaisiste dont nous parlions peut entretenir avec les craintes, les désirs et les angoisses qu'elle exprime. Là n'était peut-être pas la question à ses yeux, il est vrai. En tant que lecteur, P. Éluard fait d'abord du sens pour lui et de 1936 à 1951, tout un parcours l'a, on le sait, amené de la signature de « certificats » surréalistes à la réflexion sur les limites d'une « fabrique des images » dont il s'était révélé l'un des maîtres. Reste une approche de l'autosuffisance féminine proprement indépassable : à l'inverse de la revendication féministe, elle suspecte la fascination en référence à laquelle une certaine libération par l'écriture a, à un moment de l'histoire littéraire, pu, dû et voulu rendre compte d'elle-même. Peut-être, et c'est le

dernier détail, l'image de l'aigrette est-elle dans un tel contexte une allusion d'Éluard aux positions défendues par André Breton : celui-ci assimile l'émotion profonde à l'effleurement d'une aigrette et cette sensation chargée de trouble intime devient pour lui celle dont le retour régulier détermine, sur le plan esthétique, la certitude d'être en présence d'une œuvre forte.

L'auto-analyse à la fois parallèle et inversée qu'est devenu le dialogue avec l'œuvre de Valentine Penrose, peut aboutir à des aveux teintés de toute l'auto-critique que suppose chez un écrivain homme la conscience que, pris dans des constantes structurelles qui lui sont ou pas intrinsèques, le jeu masculin se doit de se démarquer de ce qui, en lui, ressort vaille que vaille d'une crise d'identité : d'une certaine manière, l'attrait pour l'état d'esprit surréaliste a pu, au seuil de la modernité, illustrer cette crise-là.

NOTES

- 1 P. Éluard, *Cœuvres complètes*, Gallimard, 1968, t. 2, p. 847, 852, 864, 917 et 919.
- 2 *Id.*, *op. cit.*, t. 1, p. 994.
- 3 V. Penrose, *Don des féminines*, Les Pas perdus, 1951, n. p.
- 4 *Cf. infra*.
- 5 P. Éluard, *op. cit.*, t. 1, p. 810.
- 6 *Id.*, *op. cit.*, t. 1, p. 807.
- 7 V. Penrose, *Herbe à la lune*, GLM, 1935, p. 12.
- 8 *Id.*, *op. cit.*, p. 9.
- 9 *Id. op. cit.*, p. 10.

NOTICE SUR LES ŒUVRES DE VALENTINE PENROSE

En 1993, lors de la dispersion de la bibliothèque Jacques Matarasso (vente à l'Hôtel Drouot, commissaire priseur Guy Loudmer), la bibliothèque de la ville de Mont-de-Marsan (Landes) a acquis au titre de son fonds patrimonial les éditions originales de trois ouvrages de Valentine Penrose :

- *Don des féminines*, Les Pas perdus, 1951.
- *Herbe à la lune*, GLM, 1935.
- *Le Nouveau Candide*, GLM, 1936.

Valentine Penrose est née à Mont-de-Marsan le 1^{er} janvier 1898 sous le nom de Valentine Boué. Son père, Pierre Ange Maxime Boué, était lieutenant au 34^e RPIMA.

La publication, en un seul volume, à la librairie Lodsfield, des œuvres complètes de Valentine Penrose est annoncée. Seule *La Comtesse sanglante* a fait l'objet de rééditions régulières.

Le mauvais œil

Henri REY-FLAUD

INTRODUCTION

L'exposé que je présente aujourd'hui trouve de façon naturelle sa place dans ces *Mélanges*, puisque je dois à Paule Plouvier la communication de l'ouvrage qui me permet de donner leur première forme à quelques observations cliniques éparses, soit *Le nu et la norme* de Jean Clair, consacré à l'étude de deux œuvres de Klimt et de Picasso qui posait la question des relations entretenues entre l'œil et la coupure inscrite sur le corps de la femme. C'est cette question que je voudrais aujourd'hui reprendre, en introduisant mon propos par une mésaventure personnelle.

J'avais été invité il y a quelques années à intervenir dans le cadre d'un séminaire parisien très mondain. Je me présentai au jour dit dans l'amphithéâtre prévu pour l'événement où je découvris une assistance composée de quelques dames en fourrure et de vieux messieurs distingués et décorés que je soupçonnais étrangers aux subtilités que j'allais leur servir. C'est donc avec un sentiment d'appréhension contenue que je commençai ma conférence, lorsque

j'avisai au troisième ou quatrième rang un vieux monsieur, plus distingué encore que les autres, qui me fixait depuis le début avec une attention soutenue comme s'il ne voulait pas perdre une seule de mes paroles. Cette attitude me redonna confiance et comme son attention au fils de mon discours ne se relâchait pas, c'est sur lui que je pris appui durant mon exposé. Au moment où ma conférence se termina, le vieux monsieur, immobile dans le brouhaha, ne me quitta pas des yeux, si bien que je fus un peu embarrassé, attendant de sa part un signe sur ses intentions. Je vis alors quelqu'un le prendre par le bras pour le raccompagner : il était aveugle.

Cette anecdote met en lumière une confusion souvent faite entre l'œil et le regard que précise un autre exemple fictif : imaginez le désarroi de l'homme ou de la femme qui un matin devant la glace, au moment de se poudrer le minois ou d'ajuster un nœud de cravate, découvrirait leur image dans le miroir en train de les regarder. Ainsi quand le regard manque à sa place ou vient là où l'on ne l'attend pas, il suscite toujours l'ombre de la mort. Cette conclusion trouve une articulation imprévue avec une découverte surprenante faite par la psychanalyse.

LES TÉMOIGNAGES DE LA CLINIQUE ET DE L'ART

La clinique analytique a établi l'existence (toujours chez des femmes) d'un fantasme resté inexplicé qui figure au centre du sexe féminin un œil. En fait, ce fantasme ne se présente pas sous cette forme manifeste : il s'agit de rêves où la patiente s'engage dans une descente souterraine, homologue à celles narrées par Jules Verne, pour découvrir brusquement au détour d'un boyau un œil. Ou bien encore, toujours en rêve, surgit la figure d'une jeune femme longiligne avec un œil à la place du nombril. C'est encore, à l'occasion, une conduite symptomatique, telle celle de cette jeune mère qui au moment de la toilette de sa petite fille à peine âgée de quelques mois, éprouvait le besoin, lorsque l'enfant était étendu sur le dos, de couvrir son nombril avec une serviette de toilette repliée, car elle ne suppor-

tait pas, disait-elle, d'être regardée par « ça ». Les artistes apportent leur contribution à cette représentation.

L'historien de l'art, Jean Clair, que je citais en introduction fait ainsi état de plusieurs peintres qui ont donné une figuration (toujours indirecte, cette fois encore) du fantasme qui nous intéresse. Il évoque ainsi une œuvre de Munch intitulée *Autoportrait* qui représente « [l'artiste] en vue frontale, l'œil gauche fermé par sa main. La moitié inférieure du dessin figure l'iris malade : sphérique et irisé comme une bulle de savon [...] avec] en son centre, la forme d'un sexe féminin, d'une parfaite précision anatomique ¹ ». Il mentionne également le *Baiser* de Picasso dans lequel « le visage de l'homme et celui de la femme s'entremêlent de telle sorte qu'ils semblent ne plus former qu'une seule et même tête, avec quatre yeux, deux bouches et deux nez. La calligraphie prodigieuse du peintre est telle qu'il est à peu près impossible de décider ce qui est "narine" et ce qui est "lèvre" : un enroulement, un enlacement continu des formes entre elles confond les deux personnages et soude les traits de leur anatomie. [...] Enfin, dans l'arrière-fond à gauche, une forme abstraite se dresse : c'est un triangle à l'intérieur duquel s'ouvre un œil sans paupière, pareil à l'œil de Dieu ² ». À ces deux œuvres nous pourrions rajouter le célèbre Cyclope d'Odilon Redon.

Le témoignage des poètes complète celui des peintres. Cocteau, que l'on n'eût pas attendu à cette fête, se fait l'écho, sans doute à son insu, de la symbolique religieuse et maçonnique qui fait de l'œil serti dans le trièdre féminin le symbole du tout-savoir et du tout-pouvoir divins : « Votre tribunal fait rire mes anges, car pureté c'est unité et le mal n'existe que si l'unité se divise et je suis trois en un, et au milieu de ce triangle il y a un œil qui vous regarde. » Assurément plus conscient de ses effets, Maupassant rapporte, dans une peinture métaphorique transparente, la passion sulfureuse d'un botaniste pour ses fleurs : « Elles sont si belles [...] entrouvertes comme des organes, plus tentantes que des bouches et creuses avec des lèvres retournées, dentelées, charnues, poudrées d'une semence de vie. [...] Comme elles sont grasses, profondes. [...] Le bord de leur calice est frisé, plus pâle

que leur gorge et la corolle s'y cache, bouche mystérieuse, attirante, sucrée sous la langue, montrant et dérochant les organes délicats, admirables et sacrés de ces petites créatures. [...] En voici qui semblent des papillons avec des ailes énormes, des yeux ! Car elles ont des yeux ³ ! » Le texte de référence reste toutefois ici la célèbre *Histoire de l'œil* de Georges Bataille qui retrace le parcours surréaliste d'un œil qui, énucléé de l'orbite d'un matador par la corne du taureau, se trouve dans une vision onirique enchâssé dans le sexe de la maîtresse du héros : « Mes yeux, me semblait-il, étaient érectiles à force d'horreur ; je vis, dans la vulve velue de Simone, l'œil bleu pâle de Marcelle me regarder en pleurant des larmes d'urine... ⁴. »

MÉDUSE : LA MORT DANS LES YEUX

Qu'en est-il donc de cet œil vaginal qui hante ainsi les cauchemars des poètes ? À cette question la mythologie nous répond en dressant devant nous la figure terrifiante de Méduse, faite de serpents bruissants, que le génie de Freud identifia avec un sexe féminin et dont l'œil avait pour effet de pétrifier celui qui croisait son regard. Jean Clair a donné de cette figuration une description analytique pertinente : « La comparaison, outre ses fondements inconscients, semble *a priori* inspirée par une ressemblance d'ordre formel. La vulve, couronnée de la toison, le vagin velu et bridé, avec ses lèvres qui ressemblent à des paupières hypertrophiées, évoquent bien un œil à demi fermé. Mais à poursuivre la comparaison formelle, il faut la mener à terme. S'il s'agit d'un œil, c'est un œil vitreux, chassieux et sans éclat, un œil dont la pupille s'est éteinte, dont l'iris mobile a été transformé en un trou noir et fascinant : c'est en réalité un œil énucléé, gluant, glaireux dont la vision nous remplit d'angoisse dans la mesure où ce regard, entre les plis et les poils, semble nous fixer sans que nous puissions le voir ⁵. Plus qu'un sexe, c'est un œil maléfique qui est jeté sur nous, et c'est le regard de la mort. C'est le mauvais œil [...] qui nous rejette dans le monde de l'inerte, du minéral, de l'aveugle ⁶. » Où nous retrouvons *in fine* l'œil du vieux monsieur qui nous a servi de

guide au début de notre parcours et dont nous allons pouvoir préciser le statut.

La psychanalyse a redécouvert ce que la mythologie, à travers les figures de Tirésias ou d'Œdipe, avait de toujours énoncé : que l'œil de l'aveugle, libéré des apparences et délesté du regard, était le seul voyant. Parce qu'il existe à l'économie du procès pulsionnel, il voit le sujet au-delà du semblant, tel qu'il EST. De cet œil-là nous connaissons quelques figures : par exemple celle de l'œil qui était autrefois peint sur le fond des pots de chambre de porcelaine de nos grands-pères, œil qui, de se présenter comme reflet de l'œil anal de l'officiant, scrute l'intéressé à travers cette fenêtré de l'âme jusqu'à son cœur d'intimité innommable. C'est l'invagination de cet œil que le génie de Fellini nous présente dans la séquence finale de *La Dolce Vita* au moment d'une aube incertaine saisie entre chien et loup : les noceurs sortent d'un sous-bois et débouchent sur la plage devant la mer illimitée d'où des pêcheurs viennent de tirer une sorte de monstre informe et sans nom dont l'œil vitreux les regarde du lieu du réel pour les renvoyer à leur néant.

La saisie de cet œil est toujours mortifère. C'est celle que la mante religieuse jette sur le mâle fasciné et qui, transperçant ce dernier de son regard de diamant, inaugure la dévoration manducatoire qui va suivre. La nature de cet œil de vitre dans l'opposition au regard qui le caractérise est éclairée par une fiction freudienne de *Malaise dans la civilisation*.

« LE JOUR OÙ L'HOMME SE REDRESSA... » OU COMMENT LE REGARD REMPLAÇA LA VUE

Freud imagine comment l'érection à la verticale accomplie au cours de l'évolution de l'espèce a pu introduire l'animal humain au manque de l'objet – à l'absence. À l'origine des temps, écrit-il, l'homme à quatre pattes était assujéti à un univers marqué par le primat de l'odorat dans lequel l'objet et la trace de l'objet étaient confondus. Le jour où l'homme se redressa, l'odorat céda sa primauté

à la vision, qui se trouva elle-même subvertie, quand la vue purement perceptive fut remplacée par le regard. Le regard, lorsqu'il destitue la simple vue, se fonde non plus d'un rapport immédiat à l'objet, mais à *l'absence de l'objet*: regarder, c'est toujours chercher à voir ce qui n'est pas là. Ce que confirme la mise en place du sentiment de la pudeur.

La pudeur répond à la nécessité éprouvée par l'homme devenu vertical de dérober ses organes génitaux mis à découvert, non pas à la vue, mais au regard de l'Autre. Le sens de la pudeur marque le retour sur la personne propre de la capacité dévolue au regard d'aller chercher l'Autre – en principe vainement – au-delà de lui-même, au-delà du miroir. Il vérifie que l'image au miroir n'est pas le sujet, qu'elle le re-présente. Il exprime la conviction inconsciente de l'homme de ne pas se réduire à ce qu'il montre et de porter inscrite au cœur de son être la marque secrète de sa mort.

Cette distinction entre l'œil et le regard prend place dans une opposition plus profonde articulée autour du joker le plus galvaudé de la psychanalyse : la castration.

LE DOUBLE REGISTRE DU « SEXE » : L'ŒIL ET LE REGARD

La castration est la mise en place structurante dans l'inconscient de la reconnaissance de la différence des sexes, opération dont le défaut arrête cette catastrophe subjective qu'on appelle psychose. Dans cet espace ce qui est venu *a minima* instaurer une première symbolisation du corps et une première forme de réalité, c'est un premier avatar rudimentaire de la castration : la coupure, ce qui permet de séparer la névrose et la psychose sur l'opposition entre la sexuation et ce qui serait de l'ordre d'une simple *sexion*, soit encore entre le regard et la vue. Cette ligne de partage tracée, on comprend que toutes les représentations symptomatiques, artistiques ou mythiques qui mettent en conjonction le « sexe » de la femme et l'œil sous le chef de la mort sont à situer dans le premier registre, celui de la *sexion* primordiale, de la coupure. Ces représentations sont ainsi l'indice du défaut, caractéristique de la psychose, soit de l'opération

de relève et de voilement qui introduit ordinairement le sujet humain à la réalité imaginaire partagée. Ce qui implique un certain nombre d'enseignements.

La première leçon est que ces sujets qu'on dit psychotiques vivent en permanence sous le coup de la coupure, de l'œil et de la mort – exposition qui menace à chaque instant de les arracher à la réalité imaginaire qui est la nôtre pour les placer en face d'un quasi réel. Certains vécus de terreur devant le miroir sont l'expression de cette bascule mortelle qui livre le sujet au chaos abyssal des origines, tel que l'évoquent Picasso dans *Le Baiser* et Jean-Pierre Vernant lorsqu'il décrit l'empire de Méduse comme « l'indicible, l'impensable, le pur chaos [où] les cadres ordinaires, les classifications usuelles apparaissent brouillés et syncopés. Le masculin et le féminin, le jeune et le vieux, le beau et le laid, l'humain et le bestial, le céleste et l'inférieur, le haut et le bas [...], le dedans et le dehors [...] – sur cette face en bref [...] toutes les catégories interfèrent, se recoupent et se confondent. ⁷ ».

LA RÉGRESSION DU MOT À L'OBJET

Je souhaiterais terminer ce petit panorama consacré au lien original qui unit l'œil et la mort en faisant état d'une page éblouissante de *Thomas l'Obscur* de Blanchot. Selon le procédé d'un film déroulé à l'envers qui montre la fleur épanouie se résorbant dans le bourgeon qui l'a fait naître, ce texte produit la vision du parcours rétrograde qui conduit le sujet du langage depuis la perte du réel marqué par la naissance jusqu'à la mise en place de l'univers des représentations, accompli par les mots. Dans cette page hallucinée, Blanchot montre les mots dépouillés de la fonction pacifiante qu'ils jouent au quotidien et devenant les représentants d'un pulsionnel brut, les supports d'un pur instinct de vie dévorant, confondu avec l'instinct de mort, l'œil recevant un rôle capital dans ce processus de régression de la pulsion à son état primitif.

« Ceux qui entraient, voyant son livre toujours ouvert aux mêmes pages, pensaient qu'il feignait de lire. Il lisait. Il lisait avec une minutie et une attention insurpassable. Il était auprès de chaque signe dans la situation où se trouve le mâle quand la mante religieuse va le dévorer. L'un et l'autre se regardaient. Les mots issus d'un livre qui prenait une puissance mortelle, exerçaient sur le regard qui les touchait un attrait doux et paisible. Chacun d'eux, comme un œil à demi fermé, laissait entrer le regard trop vif qu'en d'autres circonstances il n'eût pas souffert. Thomas se glissa donc vers ces couloirs dont il s'approcha sans défense jusqu'à l'instant où il fut aperçu par l'intime du mot. Ce n'était pas encore effrayant, c'était au contraire un moment presque agréable qu'il aurait voulu prolonger. Le lecteur considérait joyeusement cette petite étincelle de vie qu'il ne doutait pas d'avoir éveillée. Il se voyait avec plaisir dans cet œil qui le voyait. Son plaisir devint même très grand, il devint si grand, si impitoyable qu'il le subit avec une sorte d'effroi et que, s'étant dressé, moment insupportable, sans recevoir de son interlocuteur un signe complice, il aperçut toute l'étrangeté qu'il y avait à être observé par un mot comme par un être vivant. Et non seulement par un mot, mais par tous ceux qui l'accompagnaient et qui, à leur tour, contenaient eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu. » Par la suite, le mot pourvu d'un œil va connaître une terrifiante métamorphose, lorsque l'échange des regards va céder la place à une confrontation mortelle : « C'est dans cet état qu'il se sentit mordu ou frappé, il ne pouvait le savoir, par ce qui lui parut être un mot, mais qui ressemblait plutôt à un rat gigantesque, aux yeux perçants, aux dents pures, et qui était une bête toute-puissante ⁸. »

Blanchot interroge : qu'est-ce que le travail du langage ? À quoi il répond : C'est remplacer un acte par un simulacre de cet acte, un objet par une représentation métaphorique de cet objet. L'enfant qui suçotte un morceau de drap a renoncé à manger le sein de sa mère. Le Japonais amoureux qui consommait doucement sa fiancée découpée en morceaux trouvait sans doute trop fade de la dévorer seulement

des yeux. Le cannibale et l'artiste qui « croquent » une jolie femme ne sont ainsi séparés que par la mince barre de la métaphore. Le texte de Blanchot nous rappelle que les mots sont des enveloppes inconsistantes d'objets en allés, semblables aux peaux de serpent que l'on trouve sur les chemins et qui nous font quelques fois frémir car elles conservent la présence du reptile venimeux. Blanchot redonne vie à cette enveloppe morte. Il met à découvert l'intime du mot. En le dépouillant de la fonction qui est la sienne dans notre monde de faire chasuble au réel, il lui restitue son cœur objectal mortifère. Il donne à ce premier avatar du mot la figure thanatique du rat – représentation que la littérature (Proust), la névrose (Ernst Lanzer) et le mythe ont élue pour évoquer la coupure qui primordialement vient effracter le narcissisme et marquer le sujet du langage du signe de la mort. La métamorphose de l'œil du mot en rat indique que l'œil supporte le mode le plus archaïque de la castration. En quoi il se distingue radicalement du regard.

Dans le monde quotidien nous vivons en permanence sous le regard des objets qui fait qu'une maison de famille est habitée par la présence des pères conservée dans les choses. C'est ce regard qui constitue la mémoire de notre histoire oubliée. Le regard des choses est pacifiant et rassurant, car le lieu d'où il nous considère est celui d'une mort qui porte la vie. Mais tout change, si ce regard, à un moment, devient œil et si les objets soudain ne nous regardent plus mais nous voient, suscitant un univers paranoïaque acharné à nous persécuter, tel l'Hérode d'Oscar Wilde s'écriant dans *Salomé* : « Éteignez les flambeaux... Je ne veux pas que les choses me voient. » La mort alors change de nature : elle devient réelle, signant du même coup la pétrification du monde et des êtres. Cette opposition nous permet de ponctuer d'un sourire cette étude marquée d'inquiétante étrangeté. Elle nous rappelle que si la part du mauvais œil est la mort, il en existe une autre, celle du regard, et que cette part-là, c'est l'amour.

NOTES

- 1 Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 180.
- 2 *Idem, ibidem*, p. 232-233.
- 3 Maupassant, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1976, p. 391-393.
- 4 G. Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1997, p. 99.
- 5 Ce que j'éclairerai d'une nouvelle référence empruntée à Cocteau : « Et du coin entr'ouvert des lèvres / Comme un œil crevé coule / La fontaine délicieuse / où se désaltèrent les anges. »
- 6 Jean Clair, *Méduse, op. cit.*, p. 40.
- 7 Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Gallimard, 1985, p. 12 et 79.
- 8 M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1941, p. 21.

Zurbarán

Bernard SALIGNON

Par l'odeur du jasmin qui reste dans les patios du Musée des Beaux-Arts comme un voile, l'odeur qui entoure et fait que l'espace est uni, continue et s'échange en respiration. Tout y renoue avec ce qui n'a peut-être jamais changé depuis que Zurbarán peignait.

Loin de nous faire approcher d'une réalité partagée dans le dogme, cette toile¹ nous évoque les plis mêmes de ce que semble être pour Zurbarán la peinture. Ce qui fait tenir ensemble ce Christ à sa croix effacée, n'est pas de l'ordre des écritures mais de la peinture. Certes, il s'agit et nul ne peut s'y tromper, d'un Christ – un autre encore –, mais qui déjoue et la déplie dans une ouverture au réel, une histoire répétée. Ici l'infini sort de la répétition pour faire sens dans une *équivoque* d'où la croix se répand dans un fond – un aplat – qui extrait du Golgotha l'utopie dans la transcendance.

Ce n'est plus le Christ qui est nu, c'est le monde autour, comme emporté par cette mort en train d'avoir lieu.

C'est le lieu de la mort qui est lieu d'où tout s'est déjà presque complètement retiré, hors d'atteinte.

Le Christ est hors d'atteinte, et faute de pouvoir saisir l'instant où se dissipe sa forme, il reste un corps à peine voilé. Le Christ qui fait derrière lui ou plutôt autour de lui, la nuit, plonge le monde dans un sans pli, un aplatissement des choses qui distribue sens et idée. Alors seul persiste ce qui, à travers le sacrifice d'un homme, évoque une perte générale.

- Un Christ qui ne monte ni ne descend, il est là – adéquat à une place qu'il occupe seul devant quelque vide – une inanité visible – le fond.
- Mais pourquoi tant d'espace autour avec comme paysage, le noir (brun très foncé avec des nuances) ?
- Mais pourquoi un Christ se décentre, les mains et la tête sont sur le bord supérieur ?
- Mais pourquoi cette croix qui se fond dans le fond ?
- Mais pourquoi le fond se fond en s'enfonçant dans le noir ?

Puis soudain ce qui vient en premier, avant tout, c'est le voile plié en plis organiques et qui n'indiquent aucune direction ; ils sont autoréférencés, du moins dans leur mouvement, ils sont monades, car ils n'ont aucun rapport avec le dehors, ni avec une altérité quelconque. Purs plis. C'est la blancheur elle-même qui est pli – comme au hasard – mais intention dans le pliage. Sans antériorité, sans futur, il est dans cette présence qui elle-même est à elle-même le pli de l'être (entendons par être, ce qui est là, présent et qui ne supporte ni ne porte aucune re-présentation).

Ces plis sont la couleur blanche, pas la couleur blanche théorique qu'est le mélange de toutes les couleurs fondamentales. Le blanc est ici donné en plis. Cette couleur qui est en même temps la réalisation d'une matérialité et l'acte d'une possibilité. C'est pour cette double raison qu'elle échappe à la dichotomie du virtuel et du possible.

Deleuze dit :

Le monde est une virtualité qui s'actualise dans les monades ou les âmes, mais aussi une possibilité qui doit se réaliser dans la matière ou les corps.²

Le voile blanc de Zurbarán est possibilité. Il évoque cette traversée du possible par la puissance en acte de son imposition et non de son exposition. Il est transport et non exposition. C'est pour cette raison qu'il semble au premier regard posé là, alors qu'il est là – il ne prend pas la pose – il est.

Cette possibilité pure, parce que d'abord le blanc est en lui-même dans « sa couleur » ce qui est possible d'être pour une fois, et l'on sait la difficulté, une véritable source lumineuse qui n'est plus le mélange obtenu, mais bien l'unique dans sa propriété d'être blanc.

Le blanc du voile est rendu libre et se retire dans ce qu'il propose. Il ne vient pas représenter l'idée simple et banale du voilement, au contraire ce voile dévoile en lui-même le sens de cette présence en acte d'un blanc, ce blanc-ci. Rien, et ceci ne peut être pris comme une pirouette romantique, Rien n'est voilé, parce qu'il compose le sens de la toile qui est là – devant nous en présence d'une représentation.

Ce voile tient par la toile, dans sa composition il donne un lieu d'où l'espace autour se rythme dans la co-présence des choses entre elles. C'est d'ailleurs par la seule dynamique du composé qu'il tient, sinon rien de la physique classique ne pourrait faire qu'il se tienne là, comme suspendu et à peine entrouvrant le corps du Christ. C'est bien la dis-position et son dévoilement en pli qui le porte, au-delà, bien au-delà de la loi de la physique.

Mais il y a quelque chose d'inaccessible au monde désigné à travers la peinture, c'est le monde même, celui-là où nous nous montrons, où nous agissons, d'où nous venons, car si je vois un homme avec un voile autour de la taille, je ne peux jamais m'imaginer qu'il l'a depuis toujours. Et donc que le temps revient avec le mien

faire et défaire ce geste qui s'efface et se construit toujours. Là nous sommes enclins fortement à ne pas sortir du cadre offert à nos yeux, ni d'avant ni d'après, ni devant ni derrière.

Le là est sans issue, pris dans l'instant et son éternité sans faille. Rien n'arrive que ce qui fait lieu, alors même que cela n'a pas lieu.

Nul voile, au sens où nos sens et notre esprit peuvent encore penser ce qu'est le voile, qui ne soit autour d'un corps de chair. Nul voile, mais partout le voile qui fait en peinture apparaître un monde sans avant, sans après, est rejet même du monde. En offrant la peinture dans un ordre désorganisé, il n'y a plus d'autre choix, que celui qui se déploie en fermeture probable et si fort. « L'exprimé n'existe pas hors de nos expressions » dit Deleuze³. Le voile ne dévoile rien hors de son voile. C'est pour cette raison, entre autres, que la peinture est à l'abri d'un monde, et un monde cependant vient jusqu'à mes yeux d'un lieu qui n'est pas mondain, le là perd sa fonction, et l'être y retrouve son sens d'être perdu. Puisqu'il est tout entier (le voile) détaché de l'univers où il apparaît d'habitude, pour être en fin de peinture, restitué à lui-même dans sa forme unique et inimitable, donné par et dans la peinture. Ce voile qui s'extrait dans cette formation de l'univers concret et empirique, vient se manifester dans une présence sans aucune représentation attenante et voisine : il EST.

Le voile – ici – est libéré de ce dont nous pouvions convenir (convenance) à propos du voile en général. Il s'est libéré de tout ce qui fait que par ailleurs il y a voile.

Zurbarán – dans cette peinture – retrouve ce qui fait l'essence, en peinture, du voile : un voile singulier qui s'échappe du particulier.

Aux plis qui inversent et retournent le drap, un fond noir-brun, espace ouvert au-dedans des formes enfouies, répond un Christ sortant et retournant au-dedans et au-dehors, là-bas où le monde s'absente dans l'infini.

Il n'y a à ce moment plus d'autres circonstances que celles qui ouvrent l'espace à lui-même ; le même que celui d'un tombeau vide qui fait trace invisible d'une présence à jamais vérifiable ; la foi seule

peut alors déduire qu'il n'est pas vide de Rien, mais de la toute présence du Christ – attestée par Marie-Madeleine de Donatello.

De loin, aujourd'hui 22 avril 1996... pour la cinquième fois en trois ans, le Christ *crucificado* apparaît en plus clair, avec dans les plis du voile, trois renforcements profonds, que je n'ai jamais vus. Il y a comme trois trous noirs qui m'apparaissent, de dimensions très restreintes par rapport à celles du voile et de la toile.

Mais, que font-ils, pourquoi sont-ils d'abord restés inapparents, invisibles, et pourquoi petit à petit, au cours du temps, sont-ils d'abord là, de plus en plus présents ?

Dans l'œuvre de Zurbarán, ce qu'on ne voit pas pendant longtemps, revient dans l'espace du détail comme inévitable intérêt donnant sens à l'ensemble.

23 avril 1998 – Toujours – encore là.

NOTES

- 1 « Christ en croix » (260 x 150).
- 2 Deleuze G., *Le Pli*, Seuil, 1992, p. 140.
- 3 *Ibid.*, p. 491.

Chantier de fouille et de mémoire

Catherine SOULIER

En 1753, alors qu'un paysan laboure, son soc fait sonner tout à coup une ville ensevelie un matin, seize siècles plus tôt, à dix heures et quart.

Je n'appelle plus cela exactement labourer. J'appelle cela lire.¹

Considéré par la plupart des critiques comme un tournant dans l'œuvre de Jean Tortel, *Les Villes ouvertes*, paru en 1965 chez Gallimard² est un ouvrage insolite. Son auteur avouait lui-même ne pas « le comprend[re] très bien »³. Il suscite en effet un espace, celui des villes, et un temps, celui de l'Antiquité, dont le poète du jardin et de la quotidienneté ne paraît guère familier. Pour justifier ce curieux détour, Tortel a toujours mis l'accent sur le désir qui l'animait, lors de l'écriture des textes, de se « débarrasser d'un lyrisme un peu trop vibrant, peut-être un peu trop visible, un peu trop 'poétique' »⁴ qui entachait selon lui les recueils précédents et menaçait d'entraîner le poème vers le chant d'actions de grâce, comme en témoigne la célébration des « cerisiers » au terme d'*Élémentaires*. Pour lutter contre le

danger de l'épanchement et du vibrato, Tortel, on le sait, choisit de construire son poème à partir de textes préexistants, entant sa propre parole sur celle d'autrui. Ainsi le recueil de 1968, *Relations*, comprend-il deux suites, « Explications de textes » et « Gestes de la marquise » où s'affiche la présence d'un hypotexte. « Gestes de la marquise » démultiplie en treize variations provocatrices la phrase « La marquise sortit à cinq heures », dont le premier *Manifeste du Surréalisme* fait l'emblème du prosaïsme romanesque⁵. Quant aux dix poèmes d'« Explications de textes », ils se cristallisent à partir d'autant de dictées extraites du *Vocabulaire et Méthode d'orthographe* de Galet et Gillard. Si, dans *Les Villes ouvertes*, l'hypotexte s'exhibe moins qu'il ne le fera dans les recueils suivants, le poème s'y élabore néanmoins à partir d'un ensemble de souvenirs de lecture. Dans ce recueil comme plus tard dans *Relations*, les textes qui provoquent l'écriture poétique sont eux-mêmes étrangers à la poésie, voire à la littérature. Un poème comme « Kejara » trouve son origine dans les travaux ethnographiques de Lévi-Strauss, plus précisément dans la sixième partie de *Tristes Tropiques* où est étudié ce village bororo, résidence du prétendu chef de tous les villages du Rio Vermelho. Dans « Mémoire d'Ourartou », la référence au « palais perdu » que fit construire, sur une « falaise » dominant le lac de Van, « la reine amoureuse » vient de l'historien arménien Moïse de Khorène : celui-ci avait conservé le souvenir de la reine Shamiran (Sémiramis) qui aurait fait édifier, sur une éminence voisine d'un immense lac, une magnifique ville avec ses palais et son acropole⁶. Quant au très bel ensemble intitulé « Passages d'Hérodote », il s'inspire directement, comme le souligne son titre, d'une série de fragments des livres III et IV de *L'Enquête*⁷. L'ouvrage d'Hérodote est peut-être d'ailleurs la principale source des poèmes des *Villes*. Sa présence, plus ou moins diffuse, se décèle en maints endroits. Dans « Mémoire d'Ourartou », le quatrain final du sixième poème :

*Ceux de l'autre vallée s'assoient en rond,
Jettent pour s'enivrer des fruits mûrs dans le feu,
Puis ils se soulèvent et dansent
Et chantent toute la nuit.*

reprend quelques lignes d'Hérodote consacrées aux coutumes des Massagètes, lignes dont Jean Tortel a d'ailleurs recopié une traduction, au dos d'un manuscrit, parmi d'autres notes préparatoires :

[...] réunis par groupes, ils allument un feu autour duquel ils s'assoient en cercle : ils jettent des fruits dans ce feu et respirant l'odeur des fruits qui se consomment, ils s'enivrent... Plus ils jettent de fruits, plus ils s'enivrent, tant qu'enfin ils se lèvent pour danser et chanter...⁸

De façon plus allusive, la métaphore directrice de « Scythie », celle de la neige-plume, qui se met en place dès la première strophe du poème :

*Les ténèbres sont blanches.
Tombe éternellement
Le plumage d'un dieu*

renvoie à un passage du livre IV d'Hérodote :

A propos de ces plumes dont les Scythes disent l'air obscurci, et qui empêchent de voir le pays et d'y pénétrer plus avant, voici mon opinion : au nord de cette région, il neige sans cesse, en été moins qu'en hiver évidemment. Or quiconque a vu de près la neige tomber me comprendra : les flocons ressemblent à des plumes [...]. Donc ces plumes ne sont qu'une image dont les Scythes et leurs voisins se servent pour désigner la neige.⁹

Ajoutons à *L'Enquête* d'Hérodote les manuels scolaires, tel le célèbre ouvrage de Mallet qui, longtemps en vigueur dans les lycées et collèges, a transmis à des générations d'écoliers – et à Jean Tortel tout le premier – bon nombre des lieux communs de culture que travaillent les poèmes des *Villes* : les jardins de Babylone, le culte d'Adonis à

Byblos, le rôle joué par l'oracle de Delphes dans la colonisation grecque, la chasse aux ilotes menée une fois l'an par les Spartiates, la terreur de l'inconnu qui poussa les Étrusques à développer diverses formes de mantique, en particulier l'haruspicine, sont autant de repères culturels acquis dès le temps du collège.

Dans le recours insistant à un matériau livresque prosaïque, voire scolaire, se fait jour une indéniable méfiance à l'égard du lyrisme – entendu à la fois comme poésie du moi et comme chant harmonieux. Ostensiblement construit sur des textes préexistants, le recueil de 1965 affirme, comme le feront « Explications de textes » et « Gestes de la marquise », que le poème peut naître de n'importe quoi, que l'écriture poétique n'est ni expression d'une subjectivité, ni inspiration, ni non plus discours de la magnificence, déploiement des volutes d'une « haute langue ».

Toutefois, si l'intention démonstrative n'est pas absente de l'ouvrage, elle ne permet pas de rendre compte de la spécificité du matériau sur lequel se bâtissent les poèmes : les textes historiques qui servent de fondement aux *Villes ouvertes* ne sauraient se confondre avec les dictées d'« Explications de textes » ni même avec la phrase rejetée par Valéry et Breton aux enfers de la prose. Certes, l'on peut considérer que les textes-sources des *Villes* appartiennent comme ceux d'« Explications de textes » au domaine scolaire qui, pour Jean Tortel, fils d'un couple d'instituteurs, est, plus que pour tout autre écrivain, l'univers de l'enfance. Mais force est de constater que les textes historiques – qui débordent d'ailleurs de l'univers étroitement scolaire, car il est peu probable que Moïse de Khorène ait pu être connu de Tortel enfant –, ouvrent sur une profondeur temporelle que n'impliquent ni « Explications de textes » ni « Gestes de la marquise ».

Cette profondeur du temps, le poème liminaire, « La ville à déterrer », la figure spatialement à travers la fiction de la fouille archéologique qu'il inscrit à l'orée du recueil et qui fait des vingt-six premiers poèmes autant d'actes de défouissement, la mise au jour des vestiges d'antiques constructions. L'ouverture des livres qui autorise

l'écriture des poèmes se dit donc en termes d'ouverture du tell¹⁰, c'est-à-dire en termes d'enfoncement dans les couches sédimentaires, figure matérielle des siècles qui séparent Jean Tortel de Moïse de Khorène et d'Hérodote, comme des lointaines cités que les poèmes se proposent d'évoquer. Or, les profondeurs terrestres sont ici proprement chthoniennes : elles s'identifient aux « régions inférieures », aux « inferi » latins. Car la fouille, geste inaugural du recueil, consiste à « creuser jusqu'où boivent les morts ». C'est dire qu'elle n'atteint pas seulement l'intérieur des sépultures où reposent les « squelettes [...] parfaitement lisses » mais bien le séjour souterrain où coulent les fleuves infernaux et où les doubles, selon les antiques croyances, mènent un simulacre d'existence, à moins que les âmes n'y puisent dans les eaux du Léthé l'oubli nécessaire à leur réincarnation. La fouille selon « La ville à déterrer » s'apparente à une catapse ou, mieux encore, à une nékuia. Dans le chant XI de *L'Odyssee*, Ulysse, désireux de consulter l'âme du devin Tirésias, se rend au pays des Cimmériens. Il y creuse une fosse, répand en celle-ci le sang d'une victime qui, bu par les défunts, leur restitue une éphémère vitalité. Si le poème liminaire des *Villes ouvertes* n'identifie pas brutalement la fouille à ce rite archaïque d'évocation, il combine des éléments sémantiques qui évoquent, pour un lecteur familier de la culture classique, cet épisode célèbre des aventures d'Ulysse : creusement du sol, épanchement d'un liquide, ici l'eau qui « Peut-être [...] suintera », et étanchement de la soif des morts. Le mouvement même du poème est celui d'une reviviscence. On sait que ce terme désigne en biologie la possibilité de supporter une longue dessiccation sans mourir tout à fait et de reprendre une activité sous l'effet de l'humidité. Les huit premières strophes de « La ville à déterrer » font surgir un espace aride, voire desséché : celui du désert dont « le vent perpétuel est sec ». Les images de mort y dominent. Le « terte » sous lequel sont « enterré[s] » les vestiges des villes antiques prend une allure funéraire. En identifiant le tell, « désert un peu soulevé », à « une respiration qui s'est figée » et en assimilant à « des regards [...] morts » les « pierres » que l'on déchausse « en grattant le sol », Jean Tortel laisse

en effet transparaître sous le sens neutre du verbe « enterrer » : « mettre en terre, enfouir » son sens spécifique : « inhumer, donner une sépulture ». L'étendue désertique qui recèle les vestiges archéologiques offre bien ici l'apparence d'un univers léthal. Mais la neuvième et dernière strophe vient revitaliser ce lieu, plus léthargique, en fin de compte, que proprement létéen : ce n'est plus le minéral, sable et pierres, qui domine mais « l'eau » qui « suint[e] » et qui vivifie les défunts. Fouiller n'est donc pas seulement porter à la connaissance des contemporains les vestiges d'un passé révolu, c'est rendre vie à ce passé, moins mort qu'il ne le paraît. Les poèmes qui suivent le texte liminaire où est thématifiée l'ouverture du sol relèvent d'ailleurs de la figure que l'ancienne rhétorique appelait prosopopée : chacun d'entre eux fait parler un habitant de l'une des villes antiques à présent disparues que le recueil prétend désensabler tour à tour. L'acte poétique restitue donc aux morts leur parole perdue ; il ranime des voix apparemment défuntes.

Aussi ne s'agit-il pas seulement dans *Les Villes ouvertes* d'exposer de manière indirecte une poétique « classique » fondée sur la mémoire culturelle et de prendre ainsi parti contre une poétique de la mémoire individuelle, héritée de Rousseau et des romantiques. L'écriture entée sur la lecture a rapport avec la mort, avec la mémoire et la perte. Hérodote d'Halicarnasse, auquel se réfère si volontiers le recueil, déclarait présenter les résultats de son enquête « afin que le temps n'abolisse pas les travaux des hommes et que les grands exploits accomplis soit par les Grecs soit par les Barbares ne tombent pas dans l'oubli »¹¹. Ce souci de mémoire est également présent dans le recueil de Jean Tortel où la question du souvenir et de sa fixation se fait de plus en plus aiguë au fil des pages. Les voix d'ombre qui s'élèvent l'une après l'autre pour dire ce qui, dans les habitudes et les travaux quotidiens, dans les croyances et dans les rites, fonde la singularité de leur ville et de leur civilisation, parlent parfois du temps, de la mémoire, de ce que la mémoire ne garde pas, de l'amnésie. Ainsi les figures de la mémoire absente, défaillante ou incertaine se multi-

plient-elles. Nouveaux arrivants dans un pays à la fois « vieux et très orné », les Barbares qui envahissent la Gaule romaine souffrent d'une sorte de vide mémoriel : étrangers à la langue du pays conquis, ils sont aussi privés de la mémoire culturelle qui leur donnerait accès au sens des signes : les signes d'écriture leur restent impénétrables et les « signa », les statues dont sont ornées les demeures et les places publiques, ne signifient rien pour eux. Car le marbre des « corps étrangement groupés » qui les « éblouissent » n'est pas seulement cette pierre à grain lisse qu'ils « aim[ent] toucher » : il est mémoire solide, tradition légendaire pétrifiée. En « déchir[ant] les récoltes », en « écart[ant] ce qui résiste », c'est la trame même du temps que rompt la progression rectiligne des guerriers nomades. Ce qui se trouve alors brisé, c'est la continuité d'un héritage culturel que la Grèce conquise avait transmis à Rome et que Rome, à son tour, a diffusé en Gaule.

Liée à la violence de l'invasion, cette solution de continuité entre le passé et le présent ne saurait caractériser toutes les civilisations ranimées par l'écriture. Contrairement aux Barbares qui menacent la Gaule romanisée, les Ourartéens et les habitants du grand Zimbabwe ne sont pas des peuples jeunes, emportés par un irrépressible élan, qui leur fait « ouvr[ir] en passant » de vieux pays. Ce sont des peuples anciens, des peuples immobiles, dont la sédentarité empêche toute discontinuité de la mémoire collective. Toutefois l'occupation stable d'un même lieu ne suffit pas à leur garantir la pleine conscience et la pleine possession de leur passé. Peu assuré de ce que fut l'autrefois, le locuteur dont la voix s'élève dans le sixième poème de « Mémoire d'Ourartou » ne sait même pas « s'il faut réfléchir à ce qui pouvait être / Anciennement très beau » ou délaisser au profit de l'avenir cet incertain passé. Celui qui, dans « Prose de Zimbabwe », prend la parole au nom de son peuple est moins maître encore de sa mémoire, puisqu'il confesse :

*[...] Je ne peux pas
Retenir ce qui passe
Et ce qui fut je le perds en marchant.*

L'effacement de ce qui fut n'engendre toutefois nulle souffrance dans la mesure où ce qui fut n'est pas distinct de ce qui est. Rien n'a vraiment disparu. L'impuissance à se souvenir n'est plus ici que le signe de la dissolution du passé dans une sorte de « présent / [...] perpétuel ». Car le temps des anciens royaumes d'Ourartou et de Zimbabwe se recourbe sur lui-même. C'est le temps cyclique du cosmos et non le temps linéaire de l'histoire humaine, telle que la conçoit l'Occident. Le temps du perpétuel retour. L'alternance immuable du jour et de l'ombre nocturne qui fait que « Les matins sont toujours les mêmes », « Cela se répète. Les soirs / Sont roses », la succession inchangée des saisons – celles des « raisins », des « oranges » ou des « neiges » – favorisent la répétition des mêmes gestes et la « permanence » des modes de vie :

*Toujours ce fut ainsi
Les mêmes murs et le même outillage
Et notre pain n'a pas changé de goût.*

« Le temps alors est immobile », pris, semble-t-il, dans le miroir circulaire des étendues d'eau dormante au voisinage desquelles, en Asie comme en Afrique, vivent ces deux peuples. En Ourartou, le lac de Van est « immobile. Le sel qui l'alourdit ne s'évapore pas ». Et l'un des horizons des habitants du Grand Zimbabwe « glisse dans un lac bleu ». L'« arrondi » des « portes », le « ventre lourd » de l'oiseau totémique, la structure elliptique du temple cyclopéen qui « s'enroule en ses chemins d'écailles » et impose un étrange rituel de circumambulation, constituent, au même titre que le lac, un piège où le temps vient se prendre.

Pourtant quelques jalons épais pourraient briser cet enroulement, déplier la durée involutée et réintroduire une forme de linéarité : certains événements mémorables survenus dans un passé plus ou moins éloigné du temps de l'énonciation devraient conduire à mesurer un écoulement. Le déluge et, « lors du retrait des eaux », l'échouement de l'arche au sommet du mont Ararat devraient faire

date dans l'histoire des Ourartéens, ainsi que la construction du merveilleux palais de la reine Sémiramis. La venue d'étrangers à la peau claire, Sabéens ou Phéniciens, voire envoyés de l'antique Ophir, faisant relief dans l'égalité de leur vie, aurait dû rendre aux habitants du Zimbabwe la conscience de la course du temps. Mais comment démêler le souvenir de la légende, le révolu de l'imaginaire ? En Ourartou, les lieux de mémoire sont inviolés et invisibles. Le sommet de l'Ararat conserve peut-être des traces de la « barque » qui « s'[y] est accrochée », « morceaux de bois vernis » par exemple, ou « squelettes / Des animaux trop faibles pour descendre ». Mais pour découvrir ces vestiges et attester ainsi la réalité du souvenir, il faudrait gravir les pentes. Or « Les chemins sont détruits / Et [les habitants ont] peur ». Quant au palais de la reine Sémiramis, le locuteur est contraint d'avouer à son propos sa complète ignorance :

*Nul n'a pu dire
Comment il fut construit.
Je ne suis pas capable
De le décrire. On ne l'a jamais vu.*

Passé historique, passé légendaire, souvenir et rêve tendent donc à se confondre. Que sont l'Arche et le « palais perdu » ? Souvenir d'un rêve perpétué de générations en générations ou rêve déployé à partir d'un souvenir qu'il est venu peu à peu recouvrir ? Et qu'en est-il de l'« autrefois » pour les habitants du grand Zimbabwe, qui, plus étrangers encore que ne le sont les Ourartéens à la conception linéaire du temps, ne parviennent d'ailleurs à construire cette notion qu'au prix d'un effort intellectuel ? Rassemblant des indices, ils sont certes en mesure d'affirmer :

Donc, il y eut un autrefois.

Mais le statut de cet « autrefois » est indécidable. Les « hommes / Dont la peau était jaune ou blanche », ces « voyageurs partis / Qui ne

se retournèrent pas », sont-ils vraiment venus visiter le royaume isolé ? Quoique des traces matérielles, c'est-à-dire

*[...] des façons
De broyer la roche tendre
Pour l'arranger sur les murs
Et d'élever trop lisse la muraille
Pour qu'un oiseau puisse la déchirer,*

paraissent attester l'historicité de leur passage, un doute demeure sur la réalité de l'épisode :

*(Ou peut-être que rien de tout cela n'est autre
Que nos rêves décomposés.
[...])*

Ce temps où le passé se distingue mal du rêve quand il fait rupture dans l'égalité des jours et mal du présent quand il s'agit des menus faits quotidiens, est un « temps [...] nul ». Il cesse d'être ; ou, tout du moins, d'être perçu. Dans une telle volonté d'annuler l'écoulement du temps par l'uniformisation de la durée autant que par son repliement en cycles perpétuellement répétés se fait jour l'un des refus de Jean Tortel, d'ailleurs avoué par lui : celui du révolu. Refus donc que ce qui a été ne soit plus, soit périmé ou disparu.

Mais le temps ne se laisse pas aussi aisément courber ou immobiliser dans les cercles que multiplient les poèmes des *Villes*. Il réaffirme sa puissance ruptrice, ou plutôt son pouvoir d'écartement. Dans *Les Villes ouvertes*, les écrits s'effacent et se perdent. Les langues meurent et les inscriptions commémoratives s'avèrent alors « illisibles » ; tels sont les signes vains que « la reine amoureuse / Dicta pour célébrer la nuit dans les jardins » ; tels sont les noms des rois d'Ourartou indéchiffrables sur leurs tablettes d'argile. Et si la langue perdure, c'est le référent qui fait défaut. Le locuteur qui construit l'image de la première des villes « innomées »¹² mesure à l'impénétrabilité présente des signes qu'il grava naguère la solution de continuité entre deux

temporalités irraccordables. Le « nom [...] inscrit / Sur le mur dépouillé de ses pariétaires », les « initiales » gravées dans la pierre « N'ont pas changé », mais le « signe écrit près des fontaines » est désormais « incompréhensible ». Déchiffrable, il est pourtant privé de sens, aussi « désaffecté » que les « secrets [qui] occupaient la mémoire » de l'une des villes « innomées ». Ainsi quelle que soit la solidité apparente du support, l'écriture, vouée à s'opacifier, s'avère impuissante à pérenniser ce qui passe. Le vers célèbre du troisième livre des *Odes* d'Horace, « Exegi monumentum aere perennius », ne rencontre guère d'écho dans *Les Villes ouvertes* où, la fragilité des signes n'étant pas ignorée, le chant de triomphe n'est plus de mise. Le « mur » que devient le « texte établissant / Le temple et l'esplanade »¹³ n'est que fragment d'un édifice ruiné. « Loin d'être aboli [...], le temps s'accélère au contraire, se multiplie de lui-même », comme le note Gérard Arseguel¹⁴. La conscience de son passage s'impose avec la massivité du monument que le poème sait n'être plus, interdisant de maintenir bord à bord le passé et le présent.

Le refus du révolu a conduit Jean Tortel à ranimer des ombres pour faire résonner dans le présent perpétuel du livre leurs voix éteintes. Voix anonymes ou célèbres, infixées ou déjà transformées en signes d'écriture comme celles d'Hérodote et de Moïse de Khorène, elles parlent d'un temps – et depuis un temps – où l'absence et la perte de mémoire n'engendraient nul sentiment de dysphorie. Car les peuples jeunes, nomades, y étaient tout entiers tendus vers le futur de leurs conquêtes et les peuples anciens et sédentaires, « mêlés au monde », y vivaient au rythme des révolutions astrales et des cycles saisonniers. Mais quand, après ces voix mortes, s'élève enfin, dans la dernière section de l'ouvrage, une voix qu'il n'est pas interdit d'identifier à celle du poète, c'est pour dire l'inutilité des signes d'écriture, l'inévitable discontinuité du temps, la confusion des souvenirs et la vanité des tentatives pour les débrouiller, la trop fréquente disparition du passé, qui, loin de se dissoudre dans un présent éternisé, sombre dans un inquiétant *trou de mémoire* :

*Mon nom fut-il inscrit
Sur le mur dépouillé
De ses pariétaires ?*

*Est-ce bien le mien ? J'ai vécu
Jusqu'ici. Un autrefois
Apparaît et disparaît.
Je ne me souviens pas.*

« Il faudrait savoir lire » déclare, à l'orée des *Villes*, le porte-parole des ouvriers de l'imaginaire chantier archéologique ouvert par le poème dans un Proche-Orient syncrétique dont le recueil ne nous laisse jamais oublier qu'il est communément considéré comme le lieu de naissance de l'écriture. Celle-ci en effet conserve, dit-on, le passé ; le livre contient les paroles défuntes et les offre à l'écoute toujours renouvelée des vivants. Lire, c'est alors actualiser l'inactuel, ramener du fond du temps et de la mémoire des êtres et des mondes révolus ; se *représenter* le passé au sens littéral d'un verbe formé sur le latin « praesens ». Mais qui sait lire ? Ou, plutôt, qui sait lire ainsi ? En oubliant que la lecture donne aussi à éprouver la sensation d'une distance infranchissable entre le lecteur et les morts qui laissèrent ces traces. Sans doute pas Jean Tortel, « être en contradiction », qui, dès 1956, notait dans son journal son incapacité à « voi[r] le *oui* sans voir le *non* en même temps »¹⁵. Si la logique anagrammatique veut que lire soit lier – le présent au passé, les vivants aux morts –, la pente de l'imaginaire tortellien impose que ce soit aussi délier :

<i>S'ouvre et se ferme</i>	<i>appel</i>
<i>Et distance l'écartement</i>	
<i>De l'ombre différente</i>	<i>qui</i>
<i>Bougea pour signifier</i>	
<i>L'infranchissable</i> ¹⁶	

NOTES

- 1 Pascal Quignard, « XXXI^e traité. La peur de devenir aveugle », *Petits Traités*, t. II, Maeght, 1990, rééd. Folio, 1997, p. 153.
- 2 Sauf indication contraire, toutes les citations sont extraites de ce recueil.
- 3 L. Giraudon, « Premier entretien avec Jean Tortel », *Espaces et déplacements corporels dans l'écriture de Jean Tortel*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Aix, mars 1976, p. 29.
- 4 *Ibid.*
- 5 On connaît la déclaration de Valéry à Breton qui, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, la rapporte en ces termes : « Paul Valéry [...], naguère, à propos des romans m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La Marquise sortit à cinq heures.* »
- 6 Au dos d'une feuille où figure une ébauche des deux premiers poèmes de « Mémoire d'Ourartou », J. Tortel a pris diverses notes concernant cet antique royaume. Il a notamment recopié ces lignes de Moïse de Khorène : « Après avoir entouré de murs une éminence que personne ne pouvait gravir, elle fit construire un palais imposant et mystérieux. Nul n'a pu dire ce qui fut construit ni par quels moyens, si bien que je suis incapable de décrire l'aspect de ce palais ». Cette citation lui a fourni la matière du quatrième poème de la suite.
- 7 J. Tortel exploite des extraits des passages suivants : III, 98, 99, 100, 102, 105, 106 et 115. IV, 27, 106, 172, 184 et 185.
- 8 Livre I, 201.
- 9 IV, 31 (traduction d'Andrée Barguet, Gallimard, « Folio classique »).
- 10 Ce terme, d'origine arabe, est employé dans le lexique spécifique de l'archéologie proche-orientale. Il désigne les collines artificielles « nées de l'accumulation des ruines de cités recouvertes de sable ou de terre apportés par les vents. » (G. Rachet, *Dictionnaire de l'archéologie*, R. Laffont, « Bouquins », 1983, p. 899).
- 11 *L'Enquête*, Préface (traduction d'Andrée Barguet).
- 12 J. Tortel a préféré cette orthographe à celle, plus fréquente, d'« in-nommées ».
- 13 « Frontières d'un espace », *Relations*, Gallimard, 1968, p. 15.

- 14 « L'expérience originelle chez Jean Tortel », *Critique* n° 224, janvier 1966, p. 64. Repris dans *Le Regard écrit. Poétiques de Jean Tortel*, A. Dimanche, coll. Ryôan-ji, 1997, p. 35.
- 15 *Ratures des jours*, A. Dimanche, Ryôan-ji, 1994, p. 39.
- 16 J. Tortel, *Les Saisons en cause*, A. Dimanche, Ryôan-ji, 1987, p. 56.

La parole extrême

Salah STÉTIÉ

À Paule Plouvier, pour la remercier de tout ce qu'elle a donné à la poésie.

L'homme est dans sa langue. Le créateur est plus précisément dans son langage. Tout en reprenant la distinction saussurienne entre langue et langage, l'une fondamentale et générale, l'autre particulier et spécifique, ce n'est pourtant pas en linguiste que je souhaite aborder ce problème essentiel, mais en poète, en formulateur. Le langage est au service de l'imagination ; il est un instrument de détection de la réalité, visible fût-elle ou invisible, apparente ou voilée, exposée ou occultée, et il est par là même un instrument pour l'exploration de l'avenir qui est l'autre nom du présent, tant les choses désormais vont vite et parfois, dans l'éclair brusque de l'espace-temps, choses qu'on dirait concomitantes et simultanées. « Tout ce qui a été rêvé ou imaginé par l'homme », dit Gérard de Nerval, « existe dans ce monde ou dans d'autres ». Si ce postulat est vrai, et ma conviction est qu'il l'est, on voit à quel point l'imagination est irremplaçable pour la création du futur. Cyrano de Bergerac, Jules Verne, Tintin en témoignent au

même titre que les très subtils présocratiques qui ont enseigné à l'homme l'omniprésence et l'omnipotence de l'atome. Et, pour ne nous en tenir qu'au seul domaine français, que d'entailles fulgurantes dans la matière vive de l'inconscient humain, bien avant Freud, grâce à l'investigation poétique d'un Racine, d'un Hugo, d'un Baudelaire, parmi d'autres ! Les scientifiques auraient tort de se chagriner de cette primauté du poétique dans le champ de la refondation de l'avenir, eux qui savent d'expérience tout ce qu'ils doivent à l'intuition au point de départ de leurs découvertes les plus surprenantes. L'intuition justifie alors sa réputation d'être cette contraction brusque des divers niveaux du réel pour l'enfantement d'un probable ou d'un possible. Ceux-ci sont le plus souvent les signes avant-coureurs du surgissement d'un réel neuf ou, du moins, d'un réel qui, caché jusqu'ici, soudain se manifeste. « Le mystère en pleine lumière » est le titre, beau titre, d'un essai aujourd'hui bien oublié de Maurice Barrès. Ce titre pourrait rendre compte du résultat des efforts séparés – et toutefois étrangement convergents – de la science et de la poésie pour élucider ce qui, en nous et autour de nous, est élucidable, homme et cosmos soumis à la même volonté d'investigation, l'élucidation pouvant n'être d'ailleurs qu'une meilleure prise de conscience de la densité du mystère, une approche un peu mieux gouvernée de l'opacité centrale. Ainsi je crois voir, pour parler rapidement, une complicité, sans doute involontaire, entre le poète et l'homme de science – tant au point de départ de leur cheminement qu'au point d'arrivée de celui-ci. Le trajet, chez l'un et l'autre, part d'une interrogation préparée par mille autres interrogations qui constituent autant de degrés dans l'avancée vers le dévoilement sollicité : *comment* et *pourquoi* sont les deux questions qui entrecroisent leurs effets dans les deux têtes pensantes, éclairées l'une et l'autre, je l'ai dit, par la lampe soudaine et brève de l'intuition et, dans le cas du poète, qui est moins coupé que le scientifique de son enracinement affectif, par le long, le très long crépuscule du cœur. Il n'y a pas, pour l'un et l'autre des deux « chercheurs », du moins jusqu'ici, de réponse au pourquoi. Le poète est une interrogation vibrante et qui dure : « la rose est sans

pourquoi », énonce magnifiquement Angelus Silesius. La réponse au comment des choses – comment cela se produit, comme cela se passe, comment cela peut être activé ou éliminé etc. –, il advient que, de plus en plus, l'homme de science, admirablement, nous la fournisse. Et, par tout ce que l'homme de science réalise aujourd'hui, à l'aide de l'éventail technique et technologique qu'il a créé et dont il dispose pour ses nouvelles découvertes, on dirait que c'est dorénavant le domaine réservé de l'homme de science que le merveilleux. C'est lui, l'homme de science, qui a maintenant les clés de l'avenir et l'avenir invite à se projeter au loin, à devenir, pensant à cet avenir, matière de songe. Aux oubliettes, la poésie d'hier, aux oubliettes, cette vieilleries ! Aux oubliettes, les splendides délires verbaux qui nous empoignaient le cœur et l'âme mais qui, devant les accomplissements spectaculaires de la science, révèlent leur maigre statut d'« abolis bibelots d'inanité sonore », comme dit, dans un autre contexte, Mallarmé. Mort de la poésie ? Disparition programmée du poète qui ne semble plus appartenir qu'au règne incertain de la culture magique ? Tout semble aujourd'hui l'annoncer, tout travaille dans le même sens à apporter la preuve de cet évident, de cet éclatant échec ontologique. « Fin de l'entr'acte », dit mystérieusement Rimbaud. Fin, pour notre génération, de la parole de poésie qui, depuis l'origine de l'homme, faisait vivre, et penser, et rêver, et se mouvoir, la communauté des hommes dans leur diversité et à travers la multiplication de leurs langues. Fin vraiment ? Voire. Sur ce « voire », je m'expliquerai plus loin.

Ce qui aide également la science à établir aujourd'hui son tout-pouvoir, c'est que c'est elle qui fournit aux hommes, à côté de tous les autres services, l'espace de leur distraction, ce dégagement, ce désengagement dont ils ont tant besoin pour échapper aux dures pressions de toute sorte qu'exerce sur eux le monde dans lequel ils vivent – si mal. Sur eux s'exercent, dans les cadres démultipliés d'une société humaine de plus en plus complexe, les pressions économiques, sociales, politiques que l'on sait, pressions obsédantes, pressions dénivelantes et réductrices, pressions liées à des formes de dénaturations

et de dépossession dont la peur du chômage est un exemple parmi d'autres, dont les méfaits de la pollution des villes est un effet parmi d'autres. Que fait l'homme, que fait la femme, soumis à ce traitement quotidien ? Rentrant chez eux, leur premier geste va au bouton de la télévision, la merveilleuse boîte à faire rêver, une fois traversé l'inévitable journal des actualités, ces classes d'« inhumanités » comme disait Paul Valéry. La télévision, comme le cinéma d'hier, mais immédiate, elle, et instantanément accessible, donne à qui le lui demande – ils sont des milliers de millions – l'indispensable évasion dont chacun a besoin, les émotions compensatoires, les dépaysements, les exotismes. Le roman qui trame nos destins souterrains se fait images, et ces images, à leur tour, favorisent la littérature de roman. Cercle vicieux : jamais plus qu'à notre époque, si fertile en inventions exactes dues au génie multiforme de la science, la littérature n'aura été aussi conteuse, aussi fictive, aussi fausse, aussi romanesque en un mot. Télévision, cinéma, récit, roman : autant d'écritures du « divertissement » pour reprendre le fameux concept de Pascal. L'homme imaginaire ne songe qu'à s'expatrier dans les images toutes faites qu'on lui propose de partout : « Laissez-vous faire : on imagine pour vous », est le mot d'ordre de cette production pléthorique qui n'est pas sans rappeler l'exubérance et le tintamarre des foires. Tout de l'intériorité, de la subjectivité ouvragée, pourrait céder, si l'on n'y oppose de barrage, à ce violent déferlement télévisuel, le plus souvent inconsistant et inutile. La poésie en tout cas n'y trouve pas son compte, elle qui exige de chacun le retour à soi, la centration, la concentration. Posant les questions essentielles, celles qui concernent le sens de notre présence sur terre, la poésie ne peut pas faire l'économie de l'être, ni celle de l'inscription de l'homme dans l'être, par la médiation du langage. Même s'il lui arrive d'user du langage comme d'un jouet, elle sait que son horizon est de tenter de répondre à ces interpellations urgentes, quelquefois haletantes, qui lui viennent des primarités de l'expérience vécue : pourquoi la naissance, pourquoi la douleur, pourquoi le vieillissement et la mort ? Et la réponse, que j'ai dite peu éventuelle à ces questionnements, ne saurait exister sans involution de l'homme

sur ses minima ontologiques. Je ne crois pas à une poésie qui ne serait pas quelque part, au-delà même du jeu d'apparence, un acte sérieux, un jeu sérieux. Car, en définitive, interpeller l'animal humain jusque dans ses bonds et ses grâces, jusque dans ses épanouissements éphémères et ses travestissements occasionnels, n'infirmes nullement la préoccupation que nous nourrissons tous quant à ses finalités. Face à la science qui pose le problème fondamental et fascinant des modalités de l'homme, ce sont bien les finalités de l'homme qui constituent, depuis les temps épiques, à travers tous les avatars d'une formulation plus ou moins subjectivée ou plus ou moins objectivée, lyrique d'un côté, « figurative » d'autre côté, parole personnelle ou parole collective – et toutes les modulations existant entre l'une et l'autre –, oui, depuis ces hauts temps, ce sont les finalités de l'homme, dans sa vie et ses mots, qui sont la matière de l'énoncé poétique. De l'homme et, bien sûr, comme c'est aussi le cas pour l'investigation scientifique, de son environnement terrestre et cosmique. Ce que veut la poésie, c'est que l'homme ne se quitte pas lui-même comme il ferait d'un vêtement, qu'il soit encore lui-même dans cette chambre d'échos qu'il habite dans la langue, violon de lui-même en lui-même et chantant sa musique partout où il va, même quand il semble qu'il s'éloigne et qu'il s'égare, surtout à ce moment-là.

La science, toutes les sciences dans l'éventail complet de leurs disciplines, les techniques aussi bien, les technologies, l'informatique, tout cet ensemble de nouvelles puissantes compétences dont l'homme s'est équipé, ont inventé, chacune pour ce qui la concerne, de nouveaux langages plus brefs et plus maniables que le langage usuel si chargé, lui, d'affects et de scories, d'hésitations et d'incertitudes. Les langages allégés sont destinés à avancer vite et à aller vite. Langages dégraissés, désincarnés, algèbres incorporelles, la vocation de tous ces langages est de se métamorphoser en codes. Codes affectés d'un coefficient de neutralité quasi-absolue, ils accompagnent et facilitent la projection de l'esprit dans la diversité des sphères de sa quête objective, j'entends signifier par là cette quête extérieure à la pensée

personnelle de l'homme quand elle se replie sur elle-même et « se pense », pour reprendre une expression célèbre. L'homme, pour se penser, a besoin, contre tous les codes, d'un langage à lui, fait de sa chair. On sait de mieux en mieux, depuis les travaux de Saussure, de Jakobson et de Lacan, que l'homme est né de sa langue et non l'inverse, autrement dit que c'est la langue qui est première. Les grandes mythologies religieuses ne s'y sont pas trompées qui affirment toutes qu'« au commencement était le Verbe ». Ce « verbe » qui est au commencement de tout, comment l'homme pourrait-il, comment saurait-il s'en passer ? Les langages codés ne sont que des utilités qui n'embranchent pas sur les profondeurs de l'homme, sur ses arcanes, sur son histoire, sur son destin. Par conséquent viendra nécessairement le jour où nos savoirs saturés de codification et dépouillés par leur propre usure, au sein même de leur extension excessive, de toute référence substantielle à la vie vécue, dont nous sommes à la fois les auteurs et les témoins, viendra le jour, dis-je, où ces savoirs révéleront leurs limites. Alors la langue, le langage du sujet, laissé à la garde des poètes, reprendra pour chacun sens et pertinence, et les beaux mots si longtemps occultés rejailliront de l'ombre où ils avaient été relégués, pour nous tendre à nouveau leur visage émouvant, pathétique ou radieux. C'est dans cette perspective qu'il me plaît de comprendre la célèbre formule attribuée à Malraux : « Le vingt-et-unième siècle sera spirituel ou ne sera pas ». L'homme du XXI^e siècle comprendra inévitablement que l'efficacité, pour importante qu'elle soit – au plan politique, économique, scientifique, que sais-je ? – n'est pas tout et que, pour environné qu'il soit désormais de garanties et de protections, il y a en lui, qui souffre et se plaint, une parcelle d'invisible qui exige d'être, elle aussi, prise en considération et rassurée. C'est là, à l'extrême de cette altération du sujet vivant et pensant, homme assoiffé en mal de désaltération, que se situe le lieu de l'âme, celui même de la poésie. L'âme est un appel, la poésie est porteuse de cet appel. « Si tu as deux sous en main », dit la sagesse arabe, « avec l'un des deux achète un pain pour ton corps et, avec l'autre, achète une fleur pour ton âme ». C'est reprendre autrement la parole paulinienne :

« L'homme ne vit pas que de pain ». Je cite ici mon compatriote Georges Schéhadé :

*La rose qu'on endort dans un tablier
Respire encore pour le temps de son âme
– Qui habite les songes ne meurt jamais...*

Et ailleurs :

*Tout est songe poussière de songe
Les troupeaux qui ont mille ans à cause de la lune
Et ces montagnes qui tremblent avec des noix*

La parole, selon moi, reprendra la place qui lui revient de droit dans le cercle des préoccupations des hommes. Le XXI^e siècle sera poétique ou ne sera pas. Les poètes qui, dans les sociétés développées, auront fait le choix et le pari de l'essentiel et du fondamental à l'heure où la poésie aura été, sauf dans le Tiers-Monde, sévèrement destituée de son pouvoir et de ses charges, les poètes retrouveront le chemin de nos esprits et de nos cœurs. À nouveau, ils parleront, ils *nous* parleront. Ils récupéreront leur mainmise sur la totalité de l'imaginaire où, les uns et les autres, poètes et non-poètes, hommes de langue et hommes de science, viendront puiser. Sa Dignité l'Imagination, comme l'appelait le philosophe arabo-andalou Ibn Arabi, du XIII^e siècle, redeviendra la mère nourricière de chacun, pourvoyeuse à la fois de ce pain dont l'homme a besoin (et c'est pain de vie que la science par tous les effets positifs qui sont les siens) et de cette fleur pour l'âme, cette rose sans pourquoi dont il a besoin également. Il existe, pour le poème, ce créateur d'espace là où l'espace vient à manquer, un signe fort qui vient à lui de la totalité du futur. Ce respirant pour le compte de tous, le poème, respirera encore et il inspirera. Le dernier mot revient à René Char à qui Paule Plouvier a consacré tant de pages subtiles, et qui écrit dans « Seuls demeurent » : « À chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir ».

(*inédit*)

Le Prince et le dernier survivant

Philippe Jaccottet lecteur de Saint-John Perse

Renée VENTRESQUE

Fidèle à son office, qui est l'approfondissement même du mystère de l'homme, la poésie moderne s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme.

Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, 1960.

[...] quiconque écrit ou lit encore ce qu'on appelle de la poésie nourrit des intuitions [...] tellement intempestives qu'il se prend quelquefois pour un dérisoire survivant.

Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, 1994.

« [...] une œuvre pleine d'invention, de souffle, de grandeur, de cohérence, de continuité, une œuvre dont chaque ligne porte la marque de son auteur »¹ : parlant ainsi d'un des « derniers grands lyriques de l'Occident »², Philippe Jaccottet paraîtrait seulement placer sa voix en 1964 auprès de toutes celles qui ont salué avant lui l'œuvre de Saint-John Perse couronnée en 1960 par le Prix Nobel, si tant d'éloges ne se terminaient sur une restriction – cette « œuvre haute, noble, sonore, enthousiaste » n'est pas « inattaquable » – qu'un article de *L'Entretien des muses*, « Trop de beauté ? », et plus encore deux pages de *Observations et autres notes anciennes*, explicitent et

aggravent³. Pour Jaccottet, les poèmes de Saint-John Perse se révèlent les témoins attardés d'un langage qui n'a plus cours. De fait, même si parfois ils semblent prêts à s'annuler sous l'effet d'une tentation quasi-mallarméenne, c'est de la plus rhétorique façon qu'ils formulent l'aveu de la défaillance des mots devant le réel ou, pire encore, l'expérience précisément de la vanité lassante de toute rhétorique : « Fange écarlate du langage, assez de ton infatuation ! »⁴. Il est donc concevable, par exemple, qu'aux yeux de qui « voudrai(t) parler un langage de pauvre » et pour qui la poésie est

*une personne à peine visible, sans pouvoir et sans docilité, n'importe qui de léger ou de souffrant, chantonnant ou parlant à voix basse dans les chambres, un mot de passe pour les pauvres ou les solitaires, en vêtement de tous les jours*⁵,

le « dessein [...] d'un grand poème délétère » annoncé dans *Exil* se soit enlisé dans les séductions fallacieuses d'une forme dérisoirement somptueuse et périmée.

Aujourd'hui, le désaveu de la poésie que Saint-John Perse incarne, altière, oraculaire, icarienne, solaire, comme on voudra l'appeler, et des fastes qui l'expriment, est devenu trop banal – les propos de Christian Prigent dénonçant son « chant rengorgé » et son « pompiérisme parnassien »⁶ n'en constituent que la formulation outrée – pour qu'on apprécie d'emblée la portée du point de vue de Philippe Jaccottet. Mais en ces années de louange universelle, hormis l'article pionnier de Michel Maxence dans *Tel Quel IV*, « Saint-John Perse ou la tentation de la démesure », il y eut du courage à douter, quoi qu'on en ait, de l'efficacité réelle de cette « voix seigneuriale » au sein d'une époque qui a liquidé au moins pour longtemps les derniers accents de la fête hölderlinienne⁷.

Si l'on mesure la part de tout ce qui dans l'œuvre de Saint-John Perse est susceptible de séduire Philippe Jaccottet, et le premier mouvement de cet exposé s'attachera à montrer par quelques exemples qu'elle est considérable, on peut conjecturer que, en amont des reproches somme toute attendus stigmatisant l'emphase formelle

de cette poésie et le parti pris de l'éloge invariablement hyperbolique sur lequel elle se fonde, même s'ils ont le mérite, répétons-le, d'être venus de bonne heure, interviennent peut-être d'autres ruptures plus fondamentales, premières en quelque sorte, entre les positions de Saint-John Perse et celles de Philippe Jaccottet dont découleraient les réticences définitives de ce dernier à l'égard de la démarche persienne : singulièrement ce renversement complet de la perspective dans l'appréhension du monde qu'il souligne dans un article sur Segalen où lui-même s'oppose aux tenants d'une poésie qui « vient d'en haut » quand son propre goût le « pousse vers une poésie qui vient d'en bas »⁸, Segalen, Claudel, Saint-John Perse, et ses répercussions à tous les niveaux sur la création, celle du poète d'*Éloges* en tout cas. N'est-ce pas là, au fond, ce qui détermine pour l'une et l'autre œuvre, la sienne propre et celle de Saint-John Perse, alors qu'existent d'indiscutables points de tangence entre l'attitude que chacun d'eux adopte face à l'Histoire, un degré d'historicité radicalement différent ?

Lorsqu'ici et là à travers ses livres, *Autres journées* en particulier, et dans un article, « Clairvoyance de Hofmannsthal », Philippe Jaccottet reconnaît en la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, et à un titre à peine moindre dans les *Lettres du voyageur à son retour*, un des textes « les plus pertinents que l'on ait écrits sur la crise de l'esprit moderne [et qui] exprime avec élégance un drame profond : la perte de l'ordre universel ou de tout ordre, la nécessité d'un langage différent, peut-être inaccessible, pour dire cette expérience différente »⁹, il ne rejoint pas seulement le constat qu'énoncent en d'autres termes et en d'autres lieux les philosophes, telle D. Souche-Dagues remarquant dans son ouvrage *Nihilismes* à propos de la crise de la représentation et de l'expression au XX^e siècle que « Le coup d'envoi de cette révolution [...] est donné dès 1901-1902 par la *Lettre de Lord Chandos* »¹⁰. C'est en tant qu'homme et en tant qu'écrivain que Philippe Jaccottet porte ce jugement sur le texte fondateur de Hofmannsthal. Marqué lui-même par l'effondrement massif de tous les repères face à un monde désorienté et frappé par la

perte du centre, de l'unité, du sacré, en un mot, du sens, nul doute qu'il n'ait douloureusement partagé l'épreuve du désastre vécu par Lord Chandos.

Saint-John Perse a-t-il jamais lu la *Lettre de Lord Chandos* et les *Lettres du voyageur à son retour* de Hugo von Hofmannsthal qui en 1929 écrivit dans l'enthousiasme « Quelques mots en préface à l'*Anabase* de Saint-John Perse »¹¹ ? Ce qui est sûr, c'est que l'ensemble de son œuvre poétique se présente, ainsi qu'il l'écrit dans « Note pour un écrivain suédois »¹², comme la tentative obstinée de faire échec « à cette fragmentation humaine, à ce nihilisme très passif et à cette abdication réelle dont on voudrait faire le lit de notre époque matérialiste » qu'il identifie particulièrement à l'existentialisme. Fût-ce pour cette raison unique, cette œuvre ne pouvait que solliciter Philippe Jaccottet constamment soumis à la tentation du nihilisme¹³ mais non moins constamment déterminé à y résister : « La lumière émanée » d'un « autre monde » qui « ne peut être qu'entrevue par des déchirures, des intervalles », « comme un éclair qui nous parviendrait » d'ailleurs lui paraît comme « peut-être seulement une métaphore de plus » mais néanmoins « propre à nous garder du nihilisme »¹⁴.

Mais si l'œuvre de Saint-John Perse habité par la « passion déclarée [...] du monde visible » ne lui offrait que des exemples d'une écriture lestée du poids « des choses contre les idées »¹⁵, et l'on sait qu'il s'agit pour Jaccottet, se voyant lui-même « à (s)es moments d'assurance » « comme un serviteur du Visible »¹⁶, de l'objectif majeur assigné à sa propre recherche, celui-ci trouverait certes déjà dans ces poèmes sinon un antidote efficace au nihilisme, du moins une « densité du réel »¹⁷ susceptible d'exorciser de mortels vertiges. Il ne ferait ainsi cependant que rallier les rangs de ceux qui, à l'instar d'Yves Bonnefoy¹⁸, savent voir dans les retraits, hélas trop intermittents, de la rhétorique persienne la force, la simplicité et l'évidence du monde. Sa relation à la poésie de Saint-John Perse semblerait du coup moins originale.

Or quelle œuvre, plus que celle-ci aspirant à retrouver, notamment dans *Amers*, les « grandes forces qui nous créent, qui nous empruntent ou qui nous lient »¹⁹, pouvait répondre au moins partiellement aux exigences de Philippe Jaccottet qui déplore d'une part, au sein d'« (u)ne époque de démantibulation universelle et de reconstructions sommaires »²⁰, la perte du lien avec le monde – « Quand il y avait encore un lien, le malheur existait aussi, mais il me semble qu'il était, si l'on peut dire, plus « vrai » et qu'aujourd'hui, même le malheur perd son sens, et grimace »²¹, – et ses conséquences funestes, la voix du monde, précisément, devenue inaudible²², le sens de la Nécessité dangereusement altéré²³ ou aboli, et qui revendique d'autre part un ordre et un arrimage susceptibles de réinstaller le sujet dans un équilibre vital :

nous simplement, dans notre maison, notre bourg, dans le cours peu bruyant de notre vie ; ternes, menacés, chancelants, mais établis soudain dans ce mouvement immense et merveilleusement réglé, reliés à un buisson de fleurs en même temps qu'à d'imperceptibles cimes ; reliés du même coup aux vrais biens, aux vraies peines des autres, et surtout mis en place, situés, soumis à une géométrie indéchiffrable et très puissante. Vraiment, ce n'était pas de renverser l'ordre des apparences que j'avais besoin, ni de rien bouleverser, ni même d'inventer²⁴,

ou encore :

[...] il se peut qu'un de nos souhaits les plus tenaces soit, assez curieusement, de voir la vie prendre la forme d'une cérémonie réglée, non pas sur des lois arbitraires, mais selon des nécessités intérieures²⁵

Puisant dans les mêmes textes anciens ou presque, peu importe, que ceux lus jadis passionnément par Philippe Jaccottet²⁶, *Bardo-Thödol*, *Rituels accadiens*, tablettes babyloniennes et autres *Livres des Morts*, un matériau anthropologique dont l'aloi est toujours susceptible de se vérifier dans les ouvrages de sa bibliothèque, même s'il est le plus souvent assimilé, travaillé et remodelé par l'imaginaire, Saint-

John Perse fait surgir à l'envi dans ses poèmes des civilisations intemporelles et anonymes. Celles-ci ne relèvent pas plus d'un catalogage gratuit qu'elles ne représentent un paradigme à instaurer ni à restaurer. Elles ne valent à ses yeux que pour autant qu'elles signifient quelque chose du rapport immédiat, intime, viscéral, que l'homme de partout et de toujours entretient avec le monde, ce qui constitue peut-être pour cet ennemi tôt déclaré du matérialisme athée comme du dolorisme chrétien, la définition même du sacré. L'organisation entière de ces sociétés repose en effet sur une expérience du temps et de l'ordre du cosmos. Aux constructions modernes « nulles [...] parce que dépourvues de sens » dénoncées par Jaccottet ²⁷ qui admire en revanche, dans les fermes provençales particulièrement, « on ne sait quelle sagesse artisanale, une sorte de génie des proportions », en un mot, « l'accord de l'architecture avec le paysage, dans sa forme comme dans sa matière » ²⁸, *Anabase*, par exemple, oppose des architectures nécessaires, fondées sur la connaissance immémoriale de grandes lois chthoniennes ou ouraniennes :

[...] les fondateurs d'asiles s'arrêtent sous un arbre et les idées leur viennent pour le choix des terrains. Ils m'enseignent le sens et la destination des bâtiments : face honorée, face muette ; les galeries de latérite, les vestibules de pierre noire, et les piscines d'ombre claire pour bibliothèques ; des constructions très fraîches pour les produits pharmaceutiques ²⁹.

De même, à l'instar du monde drômois à peu près exclusivement rustique des textes de Jaccottet où « Le passage des saisons » règle le rite naturel des moissons et des labours, ce sont également dans l'œuvre de Saint-John Perse les rythmes cosmiques qui, ou bien scandent les actions et les activités des hommes, ou bien les déterminent. Ainsi, « À la moisson des orges l'homme sort » ³⁰, tandis que la marche des astres dicte le moment du départ : « À la troisième lunaison, ceux qui veillaient aux crêtes des collines replièrent leurs toiles » ³¹. En ces lieux, chacun s'inscrit à sa place et y œuvre, relié qu'il est, c'est le mot même employé plus haut par Jaccottet, à un ordre qui le dépasse et le justifie, en relation charnelle avec les

pulsations de l'univers – le Prince est « nourri des souffles de la terre »³², la respiration des amants d'*Amers* épouse à la fois le mouvement de la mer, de la terre et du ciel : « Libre mon souffle sur ta gorge, et la montée, de toutes parts, des nappes du désir, comme aux marées de lune proche, lorsque la terre femelle s'ouvre à la mer salace et souple, ornée de bulles »³³ –, ou bien adonné aux tâches de la terre, toutes indispensables. Ce sont

*[...] des célébrations de fêtes en plein air pour les anniversaires de grands arbres et des cérémonies publiques en l'honneur d'une mare ; des dédicaces de pierres noires [...], les pansements de bêtes aux faubourgs [...], les corvées d'entretien de routes muletières, de chemins en lacets dans les gorges [...], les destructions de bêtes albinos, de vers blancs sous la terre, les feux de ronces et d'épines aux lieux souillés de mort, la fabrication d'un beau pain d'orge et de sésame ; ou bien d'épeautre*³⁴.

Celles-là mêmes, exactement, que Philippe Jaccottet relève dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode ou les cylindres de Goudea –

*Là un prêtre relate les circonstances de l'érection et de la dédicace d'un temple ; ici un poète donne à son frère quelques conseils pratiques ou moraux. Rapport d'un gouverneur sur ses activités, gravé sur un cylindre d'argile ; almanach égrenant ses sentences, ses dictons. Dans les uns et les autres fragments, il est question d'activités très ordinaires : crachats à nettoyer dans les rues, mauvaise herbe à arracher ; grain à semer, bêtes à soigner [...]*³⁵

– comme autant, à la fois, d'émanations et d'incarnations d'une Nécessité dont selon lui nous avons perdu le sens puisqu'« (a)ujourd'hui les choses nous enferment, les travaux nous bouchent la vue »³⁶. Celles-là encore aussi qu'il accomplit lui-même dans son jardin de Grignan, non pas à travers l'anachronique rêve arcadien de qui, plein d'usage et raison, cultiverait sa terre avec une sagesse virgilienne, ni dans l'illusion que « la lumière divine » n'est pas « à jamais, derrière nous, projetant sous nos yeux notre propre ombre comme une image obsédante de notre mort »³⁷, mais s'essayant, le « vide au cœur », à

« se borner peut-être à cela »³⁸ : ne se voulant plus que « (b)rûleur de feuilles mortes, arracheur de mauvaises herbes », c'est-à-dire retrouvant le geste de la main, laborieuse ou oisive, qui ancre. C'est également le geste de Saint-John Perse qui, méditant dans *Chronique* sur le « grand âge », « assis, la main au sol, comme main de pâte, dans le thym », peut déclarer, sans trop déclamer : « Immortelle l'armoise que froisse notre main »³⁹.

Il n'est donc pas jusqu'au projet fondateur de la démarche poétique qui, toutes proportions gardées, ne pourrait paraître parallèle chez Saint-John Perse et Philippe Jaccottet : tous deux sont à « l'écoute du monde » selon les mots mêmes de ce dernier. Mais justement. Lorsque l'un interroge dans *Vents, Pluies* ou *Neiges*, ces mouvements du cosmos comme le lieu dynamique où le sujet, finalement insoucieux de dieux inventés ou défunts, puise à pleins bords une énergie vitale et créatrice qui ne lui fait jamais défaut, l'autre, identifiant « l'insaisissable » « dans ce qui sépare et relie les lieux, dans le passage des instants : neiges emportées au-dessus des champs dans le gouffre de l'hiver, jardins qui croissent dans la nuit, et feux glacés des eaux s'enfonçant au printemps dans la terre »⁴⁰, ne peut que s'acharner sans relâche à en apercevoir les éclats fugaces. « C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire », constatait Saint-John Perse en 1924 dans *Anabase*. C'est à peine si le *Discours de Stockholm* nuance en 1960 cette position. Certes, Saint-John Perse prend acte ici et là du malaise – diagnostiqué, on l'a dit, comme un effet pervers du nihilisme –, de l'époque contemporaine qui « se plaît [...] à ravalier et diminuer jusqu'à vouloir la priver de toute signification » « cette condition humaine, ou plutôt [...] cette *marche* humaine »⁴¹. Mais c'est pour dresser aussitôt à grand renfort de superlatifs, contre ce qui lui paraît une défaillance scélérate, sa propre volonté d'« exalter » « l'exigence humaine à sa plus haute instance »⁴², sans douter jamais de la validité de son entreprise.

Or, s'il est vrai désormais que le poète moderne ne peut plus voir, tel jadis Goethe, « la nuit d'été, l'espace » comme « reposant dans

la paume de Dieu », et « parce que tout est en Dieu [...] tout est bien », « (e)t parce que tout est bien, les mots ne sont plus qu'un jeu léger, souverain, une danse d'elfes dans la lumière la plus tranquille qui fût jamais »⁴³, s'il est vrai donc que « (l)a crainte de perdre la voix » n'est pas concevable avant Hölderlin, « ou, plus exactement, avant les temps modernes. Avant, aucun doute ne semble jamais s'être élevé quant à la poésie elle-même. Cette crainte ouvre une faille dans l'esprit poétique et, désormais, l'œuvre sans faille n'est plus possible. Seule est encore concevable une œuvre en quelque sorte blessée qui cherche à refermer sa blessure et y parvient sans jamais y parvenir »⁴⁴, s'il est enfin vrai qu'« (i)l ne nous reste plus aujourd'hui que le souvenir de cette immense et solide architecture de l'univers où Dante et Virgile ont erré »⁴⁵, il apparaît bien, pour reprendre les termes de ce bilan brossé par Philippe Jaccottet, que l'œuvre de Saint-John Perse est rien moins que blessée ou aphone. Car, tandis que de l'« harmonie totale »⁴⁶ rêvée par Hölderlin, le poète moderne, selon Jaccottet, n'a plus guère à espérer, dans le meilleur des cas, que « des fragments, des débris »⁴⁷ – commentant le cas exemplaire de Lord Chandos, D. Souche-Dagues dit la même chose autrement : « [...] tout se décompose en fragments et tourbillons. L'expérience se dissout en une rhapsodie d'instant où domine le tragique de la mort et de la souffrance »⁴⁸ –, Saint-John Perse affirme sans la moindre restriction dans le *Discours de Stockholm* qu'« (u)ne même loi d'harmonie régit pour lui (le poète) le monde entier des choses »⁴⁹.

C'est à partir justement du texte du *Discours de Stockholm* qui condense la pensée de Saint-John Perse, qu'il est possible de comprendre en quoi finalement ses positions se différencient de celles de Jaccottet dont *La Seconde semaison* et *Après beaucoup d'années*, notamment, peuvent être lus comme une réponse au poète choisi par l'Académie suédoise. La divergence essentielle vient s'inscrire dans l'angle sous lequel chacun appréhende le monde, angle qui induit la représentation qu'il a de l'Histoire et de la relation que la poésie entretient à celle-ci. Sans doute l'ancien Secrétaire général du Quai d'Orsay, Alexis Leger, a-t-il payé en 1940 à l'Histoire un tribut assez

lourd pour n'envisager pas d'en nier la terrible efficacité. Lauréat du Prix Nobel, Saint-John Perse souligne que « le poète se trouve [...] lié [...] à l'événement historique » et que « rien du drame de son temps ne lui est étranger ». Sans doute. Mais une des caractéristiques les plus étonnantes de son œuvre poétique est que dès *Éloges* le plan de l'Histoire y est projeté sans cesse sur le plan du cosmos. En particulier, l'histoire des Antilles natales, terre de colonisation, d'esclavage et de commerce, se fonde par sa spécificité même dans le mouvement général de l'humanité qui repose sur les guerres et les échanges, comme Nietzsche l'a enseigné au jeune Leger, et lui-même, ce mouvement de l'humanité, se modèle ainsi sur le rythme de l'univers tel que le conçoit Empédocle, une autre des lectures de jeunesse fondamentales du poète : à l'usure et à la destruction succèdent inlassablement la régénération et la construction. C'est pourquoi, dans le *Discours de Stockholm*, « les pires bouleversements de l'histoire ne sont que rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements et de renouvellements », « les Furies qui traversent la scène, torche haute, n'éclairent qu'un instant du très long thème en cours », et « (l)es civilisations mûrissantes ne meurent point des affres d'un automne, elles ne font que muer ». On a bien lu. On peut à bon droit sursauter devant ces tournures restrictives de 1960, la caution du Présocratique n'y changera rien, au contraire. Comment, après Auschwitz, les recevoir sans malaise ? Comment, sans scandaleusement s'oblitérer, le poids de ce nom pourrait-il trouver place là ? La réalité contemporaine la plus lourde s'y figure en l'épisode anonyme, parmi tant d'autres tous également anonymes et brassés dans une même action générale, d'une vaste pièce de théâtre – « la scène », « torche haute », « thème », « drame », « tragédie » – dont le protagoniste, l'Histoire, « levant [...] son masque de violence », récite une « leçon » « d'optimisme ». Homéotéleutes et périodes se conjuguent dans la prosopopée pour orchestrer une vision d'altitude, cosmique, où l'angoisse ne peut que se dissoudre : « Ne crains pas, ni ne doute », proclame l'Histoire, « car le doute est stérile et la crainte est servile ».

Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, en revanche, le doute et la crainte ne sont jamais évacués de l'être-au-monde. Mieux : ils travaillent ensemble au sein même du souci du cosmos :

*Je pense au mot cosmos. Il a signifié d'abord, pour les Grecs, ordre, convenance ; puis monde ; et la parure des femmes. La source de la poésie, ce sont ces moments où, dans un éclair, quelquefois aussi par une lente imprégnation, ces trois sens coïncident, où, non moins certaine que l'ignoble (hélas plus visible et plus virulent), surgit une beauté qui est la convenance d'un monde, singulier appât où le poète ne cesse de revenir, aussi longtemps qu'il est poète, à travers les pires doutes*⁵⁰.

Songeant à Saint-John Perse, on aurait alors envie de dire rapidement qu'il y a cosmos et cosmos. On pourrait opposer sans difficulté aux métaphores gênantes du *Discours de Stockholm* non pas même *Requiem*, ce texte de jeunesse issu de l'horreur suscitée par la mort de jeunes maquisards du Vercors assassinés par les Allemands et renié ensuite par Jaccottet pour cause de grandiloquence, mais ces nombreuses pages de *La Promenade sous les arbres*, de *La Semaison*, ou de *La Seconde semaison*, par exemple, dans lesquelles s'entend « tout ce que la vie » pour le poète « contient d'atrocité »⁵¹, et en particulier, pour retrouver le contexte précédemment évoqué,

*tant de ruines, de cimetières, de camps d'anéantissement qui seraient, de ce siècle, les monuments les plus visibles [...] Et la pullulation des guerres, la plus ou moins rapide érosion de toute règle, et les conflits acharnés entre règles ennemies. Tout cela multiple, énorme, obsédant, à vous boucher la vue, à rendre l'avenir presque entièrement obscur*⁵².

Mais la question est autrement subtile. À lire les textes les plus récents de Philippe Jaccottet mentionnés tout à l'heure, *Après beaucoup d'années* et *La Seconde semaison*, respectivement publiés en 1994 et 1996, on constate que la conscience de la violence universelle demeure en lui aiguë comme elle l'a toujours été. Sans illusion aucune sur un improbable réenchantement du monde, lui-même paraît peut-être

plus prêt que jamais à céder au nihilisme. Dès lors les rythmes cycliques du cosmos deviennent pour lui le lieu unique où accorder, en retrait évidemment par rapport à l'Histoire, son rythme intérieur. La « seule réponse à [...] opposer » à « l'horreur des milliers et des milliers de morts accumulées depuis le commencement de l'histoire » « serait la danse sacrée qui répond au tournoiement silencieux du ciel nocturne ; ou, pour nous autres, plus modestement, puisque nous ne dansons plus en derviches, la poursuite de l'écoute du monde et de sa traduction sur le tissu de la page, en laquelle nul ne songerait plus alors à voir un linceul »⁵³. Mais là, au moment où l'on pourrait une nouvelle fois être tenté de faire coïncider la démarche de Jaccottet avec celle de Saint-John Perse voyant « au fond du ciel à jeun de grandes choses pures qui tournent au plaisir »⁵⁴, se révèle ce qui au bout du compte fonde leur différence. Lorsque ce dernier se tourne vers le cosmos, il se comporte en Prince. C'est, si l'on peut dire, « appuyé du menton à la dernière étoile »⁵⁵, qu'il laisse tomber ses paroles, comme Hugo, par exemple, qu'il connaît bien. Son propos est Discours, et parce que ce discours est frappé au coin d'une éternité et d'une intemporalité⁵⁶ qui l'hypothèquent de façon rédhibitoire, le Poète s'y éludant en tant que sujet pour discourir précisément – et non s'exprimer, à la lettre – sur l'essence inaltérable de la Poésie, il se soustrait à l'Histoire. Du coup, comme H. Meschonnic l'a excellemment montré jadis, Saint-John Perse manque l'objectif revendiqué à la fin du *Discours de Stockholm* : il n'est pas, il ne peut pas être « la mauvaise conscience de son temps ». Philippe Jaccottet, lui, sait que les Princes ne sont plus, à tous les sens du terme, de ce monde. Sa position, qu'il sait précaire, n'a rien de commun avec la posture de Saint-John Perse dont il partage pourtant la défiance nietzschéenne à l'égard de l'Histoire et le regard attentif aux mouvements de l'univers. De sa part point de discours, tout au plus, autrefois, des remerciements, pour le prix Ramuz ou le prix Rambert par exemple, où, percevant parmi l'horreur de l'époque « ce parfum de la violette de mars » qui « creus(e) dans l'épaisseur opaque du temps un canal sombre et velouté par quoi l'esprit débouche enfin sur un espace où

tout est éclairé »⁵⁷, il entretenait de son expérience poétique. Aujourd'hui, à travers notes, fragments et textes brefs, ce n'est même pas de la poésie qu'il parle. Les dernières lignes de *La Seconde semaison* citées plus haut convoquent seulement « le tissu de la page » comme l'espace restreint d'un travail modeste. Après beaucoup d'années, sous « le poids du malheur » qui « pèse tant », le mot lui-même de poésie semble presque imprononçable : « ce qu'on appelle de la poésie »⁵⁸, murmure Jaccottet. Pour lui, le Poète au « masque d'or » qu'invoque Saint-John Perse, cède la place à « un dérisoire survivant ». Mais c'est peut-être justement en parvenant vaille que vaille à tenir le pari, pris de longtemps, de l'inactuel⁵⁹, sans se fermer jamais toutefois aux cris du monde ni s'enfermer dans les rêts paralysants de la parole oraculaire, que l'œuvre de Philippe Jaccottet apparaît comme un témoin crédible de son temps.

NOTES

- 1 Ph. Jaccottet, *Écrits pour papier journal, Chroniques 1951-1970*, « Oiseaux de Braque et de Saint-John Perse », *Les Cahiers de la NRF*, Gallimard, p. 204.
- 2 *Ibid.*, « Études vagabondes », p. 27.
- 3 *Ibid.*, *Observations et autres notes anciennes, 1947-1962*, Gallimard, 1998, p. 100-101.
- 4 Saint-John Perse, *Sécheresse, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 1396.
- 5 Ph. Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 114.
- 6 Ch. Prigent, *Ceux qui merdRent*, P.O.L., 1991, p. 188-189.
- 7 Ph. Jaccottet, *L'Entretien des muses*, « Complément », Gallimard, 1987, p. 41, précisément à propos de l'œuvre de Saint-John Perse : « La fête qui fut le grand rêve de Hölderlin, la fête du sacré, est-il possible de la fêter ainsi tous les jours, sans ombre de tricherie ? », et plus généralement, *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1996, p. 17 : « comme si l'on pouvait encore aujourd'hui fêter une fête, même une fête des morts, dans ce monde vermoulu ».
- 8 *Ibid.*, *Écrits pour papier journal*, « Segalen, poète voyageur », *op. cit.*, p. 86.

- 9 Ph. Jaccottet, *Autres journées*, Fata Morgana, p. 60.
- 10 D. Souche-Dagues, *Nihilismes*, PUF, 1996, p. 182.
- 11 H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Poésie / Gallimard, 1992, p. 207-211.
- 12 Saint-John Perse, « Note pour un écrivain suédois. Sur la thématique d'Amers », *op. cit.*, p. 571.
- 13 H. Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, 2000, p. 97 : « Jaccottet n'a jamais été quitte avec cette tentation du nihilisme qu'il illustre tout un pan de la littérature contemporaine, mais elle constitue à ses yeux une réponse extrême et ambiguë au défi moderne, elle apparaît elle-même comme un défi qu'il faut relever et qui est inséparable de la modernité ».
- 14 Ph. Jaccottet, *Autres journées*, *op. cit.*, p. 70.
- 15 *Ibid.*, *L'Entretien des muses*, « Trop de beauté ? », *op. cit.*, p. 34.
- 16 *Ibid.*, *La Promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des arts, 1996, p. 131.
- 17 *Ibid.*, *L'Entretien des muses*, *op. cit.*, p. 35.
- 18 Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, « L'illumination et l'éloge », *Mercure de France*, 1992, p. 237-250.
- 19 Saint-John Perse, *Note pour un écrivain suédois*, *op. cit.*, p. 569.
- 20 Ph. Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p. 251.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, *Cristal et fumée*, Fata Morgana, 1993, p. 42.
- 23 *Ibid.*, *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 31.
- 24 *Ibid.*, *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, p. 141.
- 25 *Ibid.*, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 62-63.
- 26 *Ibid.*, *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 26-32.
- 27 *Ibid.*, *La Seconde semaison*, Gallimard, 1996, p. 165.
- 28 *Ibid.*, *Tout n'est pas dit*, « En regardant des maisons », *Le Temps qu'il fait*, 1994, p. 65-66.
- 29 Saint-John Perse, *Anabase IV*, *op. cit.*, p. 99.
- 30 *Ibid.*, III, p. 97.
- 31 *Ibid.*, IV, p. 99.
- 32 *Ibid.*, *La Gloire des Rois*, « Amitié du prince » I, *op. cit.*, p. 65.
- 33 *Ibid.*, *Amers*, Strophe IX, II, *op. cit.*, p. 328.
- 34 *Ibid.*, *Anabase X*, *op. cit.*, p. 111-112.
- 35 Ph. Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 31.
- 36 *Ibid.*

- 37 Ph. Jaccottet, *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 77.
- 38 *Ibid.*, *La Semaison*, *op. cit.*, p. 25.
- 39 Saint-John Perse, *Chronique VI*, *op. cit.*, p. 399-400.
- 40 Ph. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 94.
- 41 Saint-John Perse, *Note pour un écrivain suédois*, *op. cit.*, p. 569.
- 42 *Ibid.*, p. 570.
- 43 Ph. Jaccottet, *La Seconde semaison*, *op. cit.*, p. 96.
- 44 *Ibid.*, *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 89.
- 45 *Ibid.*, p. 121.
- 46 *Ibid.*, *Paysages avec figures absentes*, Poésie/Gallimard, 1997, p. 156.
- 47 *Ibid.*, p. 130.
- 48 D. Souche-Dagues, *op. cit.*, p. 183.
- 49 Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 446.
- 50 Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 127.
- 51 *Ibid.*, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 80.
- 52 *Ibid.*, *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 93.
- 53 *Ibid.*, *La Seconde semaison*, *op. cit.*, p. 232.
- 54 Saint-John Perse, *Anabase*, *Chanson*, *op. cit.*, p. 117.
- 55 *Ibid.*
- 56 Voir H. Meschonnic, « Historicité de Saint-John Perse », *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
- 57 Ph. Jaccottet, *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 294.
- 58 *Ibid.*, *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 94-95.
- 59 Voir *supra* p. 3 le titre de l'ouvrage récent de H. Ferrage.

Table des matières

Avant-propos	9
Bibliographie des travaux et des œuvres de Paule Plouvier.....	11
Michel BIDEAUX (Université Paul-Valéry, Montpellier), <i>À peu près comme ça</i> , ou de Montaigne à Céline.....	17
Jean-Claude BLACHÈRE (Université Paul-Valéry, Montpellier), La pente du poème. De la réserve indienne au « continent stellaire »	33
Marie BLAISE (Université Paul-Valéry, Montpellier), <i>Soft as the massacre of Suns</i> : Emily Dickinson ou le pays sauvage.....	47
Nancy BLAKE (Université de l'Illinois, Urbana-Champagne), Le retour du refoulé : « La Bête dans la jungle » de Henry James et <i>La Maladie de la mort</i> de Marguerite Duras...	71
Nathalie BONNERY-CONSTANS, La poésie de René Nelli : Dieu requalifié.....	89
Marie-France BOROT (Université de Barcelone), Poétique du Narcissisme : Les Métamorphoses de Salvador Dalí.....	103
Franc DUCROS (Université Paul-Valéry, Montpellier), Rimbaud, « Barbare »	123
Pascal GABELLONE (Université Paul-Valéry, Montpellier), L'apparaître du monde dans le champ de la parole : <i>Hölderlin, Leopardi, Ungaretti</i>	131
Joëlle GARDES TAMINE (Université de Provence), Saint-John Perse et la belle parole.....	145
Suzanne LAFONT (Université Paul-Valéry, Montpellier), Le souvenir par la bande. Sur <i>La dernière bande</i> de Samuel Beckett	163

Valérie Jeanne MICHEL, Paul Éluard lit Valentine Penrose : « ce que l'amour dit de lui-même à qui veut l'entendre »	181
Henri REY-FLAUD (Université Paul-Valéry, Montpellier), Le mauvais œil	197
Bernard SALIGNON (Université Paul-Valéry, Montpellier), Zurbarán	207
Catherine SOULIER (Université Paul-Valéry, Montpellier), Chantier de fouille et de mémoire	213
Salah STÉTIÉ, La parole extrême	227
Renée VENTRESQUE (Université Paul-Valéry, Montpellier), Le Prince et le dernier survivant. Philippe Jaccottet lecteur de Saint-John Perse.....	235

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal : 4^e trimestre 2000

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry MONTPELLIER III

